

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Ústav hudební vědy



Diplomová práce

Bc. Šárka Hálečková

Carl Luython – 1. kniha madrigalů 1582 (edice a analýza)

Carl Luython – The First Book of Madrigals 1582 (edition and analysis)

Praha 2014

vedoucí práce:

doc. PhDr. Petr Daněk, Ph.D.

Poděkování

Děkuji svému vedoucímu práce docentu Petru Daňkovi za přívětivý přístup, trpělivost, cenné rady a neustálou podporu. Také děkuji docentu Romanu Dykastovi za ochotu konzultovat a za soukromou přednášku o dobové hudební teorii, za kterou jsem opravdu vděčná. Chtěla bych poděkovat také svému dobrému kamarádovi Janovi Bilwachsovi za sdílení důležitých informací k tématu a za konzultace.

Velice chci poděkovat svému příteli Jozefu Forgáčovi, bez jehož podpory, trpělivého naslouchání a nadhledu bych jen těžko práci dokončila. Děkuji také své rodině, zejména rodičům, za podporu a za to, že mi stále drželi palce a také za pomoc s překladem italských textů.

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny, literaturu a zdroje. Zároveň prohlašuji, že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne

podpis:

Abstrakt

Práce se zabývá madrigalovou tvorbou Carla Luythona, skladatele a varhaníka působícího na dvoře Rudolfa II. Součástí práce je kritická edice 1. knihy madrigalů Carla Luythona a hlubší analytická sonda do dvou vybraných madrigalů: *Due rose fresche* a *Io mi rivolgo indietro*.

Klíčová slova

Luython, Petrarca, Rudolf II., Praha, madrigal, edice, analýza

Abstract

This work deals with Carl Luython's madrigal composition. Carl Luython was composer and organist at the court of Rudolph II. Part of this work is a critical edition of the first book of madrigals of Carl Luython and deeper analytical probe into the two selected madrigals: *Due rose fresche* a *Io mi rivolgo indietro*.

Key words

Luython, Petrarca, Rudolph II., Prague, madrigal, edition, analysis

Obsah

Poděkování	2
Prohlášení	3
Abstrakt	4
Klíčová slova	4
Abstract	4
Key words	4
Seznam zkratk	6
Úvod	7
Životopis	8
Literatura o Carlu Luythonovi	14
Carl Luython, 1. kniha madrigalů – popis pramene	19
Přepis titulního listu hlasové knihy pro cantus:	25
Přepis dedikace:	25
Dedikace Fuggerovi	27
Madrigal	29
Kompoziční styl	31
Zhudebněné texty	34
Překlady zhudebněných textů	37
Analýza vybraných madrigalů	48
Madrigal <i>Io mi riuolgo in dietro</i>	49
Analýza madrigalu <i>Due rose fresche</i>	57
Kritická zpráva a edice	65
Závěr	67
Seznam literatury a pramenů	68
Ostatní zdroje	72
Přílohy	73

Seznam zkratek

Burmeister BURMEISTER, Joachim a Martin RUHNKE (ed.). *Musica Poetica*. Kassel: Bärenreiter, 1955. Documenta musicologica, 1. Reihe: Druckschriften-Faksimiles, 10

Comberiati COMBERIATI, Carmelo Peter. *Late Renaissance Music at the Habsburg Court*, New York 1987

Dykast DYKAST, Roman. *Hudba věku melancholie*. Praha: Togga, 2005

Eitner EITNER, Robert. Heslo Luython Carolus. In: *Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexicon*, 6. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1902, s. 257-259

Grove SADIE, Stanley. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, second edition. Oxford University Press, 2001

MGG BLUME, Friedrich, Britta CONSTAPEL, Sabrina QUINTERO a Ludwig FINSCHER. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: allgemeine Enzyklopädie der Musik* : 26 Bände in zwei Teilen (Sachteil in 9 Bänden, Personenteil in 17 Bänden) mit einem Register zum Sachteil, einem Register zum Personenteil und einem Supplement. 2., neubearb. Ausg., herausgegeben von Ludwig Finscher. Kassel: Bärenreiter, 1994-2008, 29 sv

Niemöller NIEMÖLLER, Klaus Wolfgang. Studien zu Carl Luythons Lamentationes (Prag 1604) in: KLEIN, Heribert, Klaus Wolfgang NIEMÖLLER (Hrsg.). *Kirchenmusik in Geschichte und Gegenwart*, Festschrift Hans Schmidt zum 65. Geburtstag. Köln: 1998

Ritter RITTER, A. G. *Zur Geschichte des Orgelspiels, vornehmlich des deutschen, im 14. bis zum Anfange des 18. Jahrhunderts*. Bd. 1-2. Leipzig: Max Hesse's Verlag, 1884

Úvod

Skladatel a varhaník Carl Luython, který značnou část svého života strávil v Praze na dvoře císaře Rudolfa II., byl bezesporu ve své době významným hudebníkem. I když zůstává stále ve stínu produktivnějších skladatelů své doby, jeho tvorba zdaleka není zanedbatelná. A ačkoliv nedosahuje svou kompoziční produkcí takové kvantity jako například veřejnosti známější Philippe de Monte, kvalitou a zajímavostí svých kompozic Carl Luython dokazuje vysokou skladatelskou úroveň. Jeho díla se nám dochovala v tiscích, dobovou oblibu jeho skladeb však dokumentují zejména dochované opisy jeho děl.¹

Tato práce se snaží navázat na dosavadní znalosti o skladateli Carlu Luythonovi. Pokračuje v tradici spartací a analýzy děl tohoto hudebníka, zpracovávaných na Ústavu hudební vědy v Praze v semináři renesance a raného baroka. Cílem práce je notová i textová edice 1. knihy madrigalů Carla Luythona a analytická sonda do jeho madrigalové tvorby. Zároveň se tato práce pokusí zařadit jeho sbírku madrigalů do kontextu děl jeho současníků. Jelikož byl Carl Luython bezpochyby významnou osobností pražského kulturního dění², je snahou práce také přiblížit alespoň stručně jeho postavení ve společnosti a jeho kontakty s dalšími významnými osobnostmi renesančního kulturního života.

¹Například Kutnohorský kodex. BAŤA, Jan. *Kutnohorský kodex: (Praha, Národní muzeum - České muzeum hudby, sign. AZ 33)*. 1. vyd. Praha: KLP, 2008

²Podílel se například na výstavbě svatovítských varhan.

Životopis

Carl Luython se narodil v Antverpách asi v roce 1557 nebo 1558³ jako nejmladší z dětí Clauda Luythona (1510-1569) a Corneliie Wilemssen Buyens. Z jeho sourozenců byla nejstarší dcera Clara (1552-1632), dále měl sestru Sibillu (zemřela před rokem 1620) a bratra Claudia (1555-1638), který učil na latinské škole v Antverpách po svém otci.⁴

Své první hudební vzdělání pravděpodobně získal Carl Luython u svého otce. Ten působil v Antverpách jako učitel a ředitel latinské školy. Je také autorem několika tištěných publikací, mezi nimiž je patrně nejstarší francouzská gramatika psaná v německém jazyce⁵ nebo Francouzsko-vlámský slovník. Claude Luython byl pokládán za dobrého učitele. Například roku 1537 byl učitelem v rodině Fuggerů, kde učil francouzštinu Christopha Fuggera, syna Raymonda Fuggera a Kathariny Turzové.⁶

V roce 1566 byl vyslán císařem Maxmiliánem II. do Antverp jistý Johann Huis, který zde měl za úkol vybrat chlapecké zpěváky a zřejmě vzal s sebou zpět do Vídně Carla Luythona.⁷ První zmínka o Carlu Luythonovi v říšských dokumentech je z roku 1571, kde je uveden Carl Luython společně s dalšími třemi bývalými zpěváky. Záznam se týká výplaty stipendia v souvislosti s ukončením působení v chlapeckém sboru z důvodu mutace. Comberiaty poukazuje na fakt, že před tímto záznamem není v říšských dokumentech o Luythonově působení u dvora žádná zmínka, ale i přesto předpokládáme, že před tímto datem již na dvoře císaře Maxmiliána II. u dvora pobýval. O chlapecké zpěváky se měl starat ředitel kůru a ten také dostával k tomuto patřičné prostředky. Chlapci tak přímé platby dostávali jen v případě jejich propuštění ze služby.⁸

³Přesné datum narození není známo a odvozuje se od pozdějších záznamů.

⁴Podrobně zpřístupňuje informace o rodině Carla Luythona a o jeho životě ve své seminární práci Tereza Pavelková.

PAVELKOVÁ, Tereza. *Charles Luython (1557/8 – VIII/1620), Missa sex vocum super Filiae Hierusalem*. Praha: 2002, seminární práce FF UK

Kapitoly týkající se Luythonovy biografie zpracovala Tereza Pavelková téměř výhradně formou překladu částí Smijersovy práce:

SMIJERS, Albert. *Karl Luython als Motetten-Komponist*. Amsterdam: G. Alsbach & Co., 1923, s. 4-34

⁵*Instructio gallice descripta*. SPILLNER, Brend. Die „Instruction“ von Luython: das älteste Französischlehrwerk in deutscher Sprache? In: DAHMEN, Wolfgang

...(Hrsg.) *"Gebrauchsgrammatik" und "Gelehrte Grammatik": Französische Sprachlehre und Grammatikographie zwischen Maas und Rhein vom 16. bis 19. Jahrhundert*, Romanistisches Kolloquium XV. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 2001, s. 149-165

⁶De GROOTE, Henry L. V. heslo Luython (Luythonius), Glaude. In: VLAAMSE ACADEMIËN VAN BELGIË. *Nationaal biografisch woordenboek*. 4. Brussel: Paleis der Academiën, 1970, sl. 514-518

⁷COMBERIATI, Carmelo Peter. *Late Renaissance Music at the Habsburg Court*, New York: 1987

⁸COMBERIATI, s. 64

Lze předpokládat, že v období, kdy působil Carl Luython jako chlapecký zpěvák, pokračoval v hudebním vzdělání pod dohledem vedoucích kůru Jacoba Vaeta a Philippa de Monte, nebo jejich pomocníka Alarda du Gaucquiera. Varhanní hře se mohl vzdělávat u dvorního varhaníka Wilhelma Formellise nebo u některého z jeho pomocníků, ale nejsou k tomu žádné doklady.

Po svém propuštění z chlapeckého sboru odjel Carl Luython do Itálie, kde se dál vzdělával. Zřejmě v Itálii setrval zhruba 5 let, protože do té doby o něm nemáme žádné zprávy u dvora.

Až záznamu plateb z roku 1575 na Luythona odkazuje, zatím ale v souvislosti s tím, že je v Itálii a vedoucí kůru Philippe de Monte za něj přebírá výplatu za mešní kompozici. Další záznam týkající se Luythona je z roku 1576 a je uvedeno, že platbu za dříve zmíněnou mši obdržel osobně.⁹ Lze proto usuzovat, že se v této době Luython již vrátil z pobytu v Itálii do Vídně. Comberiati spekuluje o identifikaci zmíněných mší, ale zároveň dodává, že se možná jedná o jednu a tu samou kompozici. V prvním případě se jedná o platbu za kompozici, ve druhém za dedikaci císaři.¹⁰ Robert Eitner upřesňuje, že mše byla dedikována Maximiliánovi II.¹¹

18. května byl Luython veden jako *Kammermusik* se mzdou 12 zlatých měsíčně. V srpnu téhož roku obdržel dar 50 zlatých. 12. října však zemřel císař Maxmilián II. a Luython byl propuštěn. Říšské dokumenty ho dále uvádějí k datu 11. ledna 1577 opět jako *Kammermusika* u císaře Rudolfa II. s příslibem stejného platu jako v předchozí službě. 25. února je zmíněn Carl Luython v záznamech pod označením *Unter-Garderobier* s příjmem 12 zlatých měsíčně. 1. března 1581 byl znovu veden jako *Kammermusik*, ovšem již se mzdou 20 zlatých měsíčně. Jeho kariéra u dvora se vyvíjela dobře. V roce 1582 doprovázel císaře Rudolfa II. na místě druhého varhaníka na říšský sněm v Augsburgu, kde se setkal s významnými osobnostmi z celé Evropy včetně hudebníků.¹² Na základě záznamů o průběhu říšského sněmu a také z dedikace 1. knihy madrigalů se dá usuzovat, že v Augsburgu Luython pobýval celé léto až minimálně do konce září.¹³

1. listopadu 1582 již Carl Luython působil ve funkci dvorního varhaníka s příjmem 25 zlatých

⁹SMIJERS, Albert. Die kaiserliche Hofmusik-Kapelle von 1543-1619 (II. Teil). In: *Studien zur Musikwissenschaft*. 7, Wien: 1920, s. 137

¹⁰Comberiati, s. 66

¹¹RITTER, s. 257

¹²Přípravy na říšský sněm v Augsburgu započaly již na jaře. Císař Rudolf II. přijel i s doprovodem 27. června 1582.

¹³K dedikaci viz kapitolu *Carl Luython – 1. kniha madrigalů: popis pramene*, podkapitolu *Přepis dedikace*.

a krom toho dostal příspěvek na oděv. 1. prosince 1587 mu byl plat zvýšen o 5 zlatých měsíčně. Další záznam je z 27. srpna 1602, podle něhož byla Luythonovi přidělena odměna za dlouhé služby 100 zlatých. 21. července následujícího roku je záznam o výplatách u Luythonova jména obsáhlejší. Luython prý dostal 25 zlatých a k tomu příplatek na přilepšenou 66 zlatých. Je zde veden také jako dvorní skladatel a za tuto službu měl pobírat od začátku července dalších 10 zlatých měsíčně. 25. listopadu 1610 byla Luythonovi připsána odměna 500 zlatých za knihu mší dedikovanou císaři. 16. května 1611 bylo rozhodnuto o vyplácení doživotně dalších 200 zlatých ročně za věrné služby, jenže peníze Luythonovi nebyly vyplaceny. Naděje na získání své výplaty ještě klesly, když 20. ledna následujícího roku Rudolf II. zemřel. Císař údajně dlužil Luythonovi na výplatách 2400 zlatých a podle záznamů víme, že ještě 2. 10. 1621 nebyla tato dlužná částka skladateli vyplacena¹⁴. Bohužel po smrti císaře Rudolfa II. již nebyl dále zaměstnáván u dvora, podobně jako většina členů rudolfinské kapely. Nástupce Rudolfa II., císař Matyáš, si totiž vydržoval vlastní kapelu a Rudolfovy hudebníky až na pár výjimek propustil. Luython tím přišel o veškeré výhody vyplývající ze služby u dvora, jako bylo například pravidelné ošatné. Od smrti císaře Rudolfa II. nebyla Luythonovi vyplácena žádná mzda a ani po smrti císaře Matyáše v roce 1619, kdy začaly být některé dluhy císařské pokladny vyrovnávány, se bohužel nedočkal náhrady. Ačkoliv opakovaně žádal o zaplacení alespoň části své pohledávky, nebylo mu vyhověno. Luython se tedy dlouhou dobu potýkal s velkými finančními problémy.¹⁵ V roce 1613 byl nucen prodat své clavicembalo arcivévodovi Karlovi, vratislavskému biskupovi. Enharmonické clavicembalo, které dokonce ve své organologické práci popisuje Michael Praetorius,¹⁶ koupil Luython původně za 200 dukátů. Arcivévodovi Karlovi ho prodal pouze za 100 dukátů.¹⁷

Luython zemřel koncem srpna roku 1620. Závěť z roku 1618 byla zveřejněna úřadem pražského nejvyššího dvorního maršála, a můžeme se domnívat, že Luython byl pravděpodobně pohřben v Praze. Jelikož neměl Luython žádné potomky a zemřel svobodný, jeho dědictví, tvořící hlavně pohledávku na 2400 zlatých, přešlo na jeho sourozence, kteří byli kromě Sibilly ještě naživu. Sibillin podíl přešel na její dceru Catlyne Leurs. Pozůstalí se o Luythonově smrti dozvěděli, ale kvůli nepokojné situaci v Evropě do Prahy nepřijeli. O

¹⁴Údaje o výplatách shrnuty v Eitnerovi, s. 257.

¹⁵Viz například SMIJERS, Albert. *Die kaiserliche Hofmusik-Kapelle von 1543-1619 (III. Teil)*. Studien zur Musikwissenschaft 8 H. Wien 1921, s. 203

¹⁶PRAETORIUS, Michael. *Syntagma musicum: Tomus secundus De Organographia*. Wolfenbüttel: E. Holwein, 1619, s. 63 - 66

¹⁷KOCZIRZ, Adolf. *Zur Geschichte des Luython'schen Klavizimbels*. Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft 9, 1908, s. 567

vyplacení dluhu žádali, ale ještě po osmnácti letech od varhaníkovy smrti, jak tvrdí De Burbure,¹⁸ se zaplacení pohledávky nedočkali. De Burbure tak konstatuje podle toho, že v roce 1638 zemřel Luythonův bratr Claude, který působil v Antverpách jako učitel, ale jeho podíl na dědictví Carla Lythona mu ještě nebylo z Prahy vyplaceno. Neměl tedy dostatek finančních prostředků, a proto mu musel být pohřeb zajištěn na státní náklady. Nicméně De Burbure se dále domnívá, že část majetku Carla Luythona, jako byly jeho knihy, rukopisy a hudebniny, byla předána jeho dědicům a mohla být v Praze prodána. Některé předměty si však dědicové mohli ponechat. De Burbure tvrdí, že v soupisu majetku po Luythonově sestře Clare, zemřelé v Antverpách 24. února 1632, byla uvedena zlatá medaile s podobiznou císaře Rudolfa II. a zahraniční měna.

Následující tabulka (Tabulka 1) zobrazuje chronologicky seřazené údaje týkající se života Carla Luythona. Jde v podstatě o časovou osu, která vznikla kompilací důležitých dat a bibliografických údajů i údajů o platbách, tiscích, dedikacích.¹⁹ Podle informací z říšských dokumentů si můžeme udělat obrázek o proplácení výplat a odměn.

¹⁸DE BURBURE, Leon. *Charles Luython: Compositeur de musique de la cour impériale, (1550-1620): Sa vie et ses ouvrages*. Bruxelles: F. Hayez, 1880, s. 14 - 15

¹⁹ Kompilaci jsem provedla na základě dostupné literatury včetně dobových tisků. Všechna literatura, kterou jsem používala, je důsledně uvedena v seznamu literatury na konci práce. Informace z účetních knih a říšských rukopisů jsem převzala od Smijerse. Jeho dvě práce, ze kterých jsem čerpala, jsou uvedeny rovněž v seznamu literatury.

datum	informace
1557/8	Narozen v Antverpách
1564	Maxmilián II. Habsburský císařem
1566	Johann Huissens (Grand Juan), basista a kněz, vybírá v Antverpách zpěváky a chlapce pro císařskou kapelu
1569	Umírá Luythonův otec Claude.
1571, červenec	Rozhodnutí o udělení stipendia 50 korun a ošacení čtyřem chlapeckým zpěvákům, mezi nimiž jmenován také <i>Carolo Luiton</i> , u příležitosti mutace
1571, 8. srpen	Vyplacení 50 korun, tj. 90 krejcarů, tj. 300 rýnských zlatých u příležitosti mutace
1575, 30. červenec	Carl Luython je v Itálii, stále označen jako chlapecký zpěvák. Rozhodnutí o udělení 20 rýnských zlatých za kompozici mše. Peníze převzal <i>capellmaister</i> Philipp de Monte.
1575, prosinec	Rozhodnutí o 20 zlatých Carlu Luythonovi
1576, 26. únor	Zpěváku Carlu Luythonovi vyplaceno navrhovaných 20 rýnských zlatých za dedikaci mše
1576, 18. května	Rozhodnutí o vyplácení Carlu Luythonovi 10 zlatých měsíčně
1576, 6. červenec	Vyplacení zvláštní odměny 50 zlatých
1576, 12. říjen	Smrt císaře Maxmiliána II., nástupcem Rudolf II.
1576, 15. prosinec	Vyplacení opožděné měsíční mzdy za 7 měsíců a 13 dní, tedy 74 zlatých a 20 krejcarů
1576, patrně konec roku	Carl Luython doložený jako <i>cammermusicus</i> u zápisu o propuštění a návrhu vyplacení odchodného či provize
1577, 11. leden	Znovu zaměstnán u dvora na stejné pozici a za stejných platových podmínek
1577, 16. červen	Zpětné vyplacení mzdy za 5 měsíců služby 50 zlatých
1578, duben	Zmínka o odměně za dedikaci mše, Carl Luython označen jako <i>cammerorganist</i>
1581, 25. únor	Zaměstnán na pozici <i>unndergwardaroba</i> za 12 zlatých rýnských měsíčně.
1581, 1. březen	Opět veden jako <i>cammermusicus</i> , zvýšení platu na 20 zlatých měsíčně.
1581, 6. březen	Vyplacení zbývajících mzdy za službu <i>cammermusica</i> za 1 měsíc a 24 dní od 1. ledna do 24. února 1580. Jeho mzda na pozici <i>cammermusica</i> byla již 12 zlatých, vyplaceno tedy 21 zlatých a 36 krejcarů.
1582, 1. ledna	Zaměstnán jako dvorský varhaník za 25 zlatých měsíčně. Týden poté zemřel varhaník Formellis. Na císařském dvoře celkem tedy 3 varhaníci, s Luythonem ještě Paul de Winde a „ <i>Nebenorganist</i> “ a altista Wilh. von der Mühlen.
1582, leden	Jako novoroční dárek dvojnásobná mzda a <i>Cleidergelt</i> 20 zlatých
1582, léto	Říšský sněm v Augsburgu, předsedá císař Rudolf II., ve svém doprovodu má i svou kapelu vč. varhaníků Paula de Winde a Luythona.
1582, 30. září	Dedikace 1. knihy madrigalů Johannu Fuggerovi
1586	Spor o dostavění svatovítských varhan. 18. června píše Luython stížnost, že práce na nic není hotová. Spor o dostavění varhan se táhl následně několik let.
1587	Vychází Luythonova sbírka <i>Popularis anni iubilus</i> .
1587, 1. prosinec	Měsíční přídavek 5 zlatých, vyplacen mu ale byl poprvé až roku 1591!

1590	Luython podává opakovaně stížnost na problémy s vyplácením jeho mzdy. Od 10. března 1584 neobdržel žádné ošatné, od 25. října 1586 nedostal žádnou mzdu, od 1. prosince 1587 žádné příplatky.
1591, 2. leden	V císařské pokladně veden nedoplatek na Luythonových výplatách nejméně 1575 zlatých! Luython se potýká s finančními problémy a nejméně 3x si je nucen vypůjčit peníze od soukromých osob.
1594	Říšský sněm v Regensburgu, Carl Luython a Paul de Winde součástí doprovodu císaře jako dvorští varhaníci
1596, 30. září	Umírá varhaník Paul de Winde. Luython převzal jeho místo, na místo 2. varhaníka přijat Libérale Zanchi.
1599	Umírá Jakob Regnart a Franz Sale
1601	3 příspěvky v tištěné sbírce <i>Odae suavissimae</i>
1602, 27. srpen	Rozhodnutí o roční provizi 100 zlatých za Luythonovu 30 let trvající službu dvoru
1603	Luythonovi vychází sbírka motet <i>Selectissimarum sacrarum Cantionum...</i> , dedikovaná Georgiovi Bartholdu Pontanovi.
1603, 4. červenec	Umírá Philipp de Monte
1603, 21. červenec	Luython obdržel titul dvorního skladatele spojený s měsíční odměnou 10 zlatých
1604, 1. leden	Vychází Luythonova sbírka <i>Opus Musicum. Lamentationens Hieremiae prophetae</i> , dedikovaná Georgovi z Oppersdorfu. Ve stejném roce se objevilo Luythonovo moteto ve sbírce <i>Rosetum Marianum</i> .
1606	Slíbené finance nejsou vypláceny. Kryštof Harant z Polžic žádá pro Luythona zálohu 800 zlatých
1609	Vychází Luythonova 1. kniha mší, dedikovaná císaři Rudolfovi II. Ve stejném roce Luython přispívá do hudební sbírky <i>Musicalischer Zeitvertreiber</i> .
1610	500 zlatých za Luythonovu dedikaci mší císaři
1611	Další pokusy neúspěšné o získání nevyplácených peněz. Téhož roku vychází sbírka <i>Promptuarii Musici</i> , v níž má Luython 2 již dříve vydaná moteta
1612, 20. leden	Umírá císař Rudolf II. Císařem jeho bratr Matyáš. Následuje rozpuštění kapely.
1613	Luython prodává své cembalo arcivévodovi Karlovi, biskupu vatislavskému
1617	Vychází <i>Nova musices organicae Tabulatura</i> , ve které je Luython také zastoupen svou <i>Fuga suavissima</i>
1618, 23. květen	Pražská defenestrace
1619, 20. březen	Umírá císař Matyáš
1620, 29. srpen	Carl Luython umírá
1621	Luythonovy pohledávky činí více jak 2400 zlatých. Vychází sbírka <i>Florilegii Musici Portensis</i> , ve kterém se nachází jedno Luythonovo moteto.
1629	Vychází sbírka <i>Moduli Symphoniaci...</i> , obsahující v jiných tiscích nedochované Luythonovy skladby <i>Dies est laetitiae</i> a <i>Redemptor orbis</i> .

Tabulka 1

Literatura o Carlu Luythonovi

Skladatel a varhaník Carl Luython sice není zpravidla znám širší hudebně-badatelské veřejnosti, jak je tomu například u Orlanda di Lasso či Philippa de Monte (jejichž jméno alespoň někdy slyšela i laické větší část hudbymilovné společnosti), ale zas není osobností zcela neznámou, zcela ztracenou v propadlišti dějin. Na internetu lze snadno dohledat přepis v moderní notaci jeho varhanní skladby *Fuga Suavissima*²⁰, existují také výběrové nahrávky Luythonovy tvorby. Na CD vyšly jeho *Lamentationes Jeremiae Prophetarum*,²¹ několikrát *Fuga suavissima*²². Dostupné je také sedmihlasá mše a moteto *Maria en Reis*,²³ moteto *In tribus placitum est Spiritui meo*²⁴ nebo *Missa Sex Vocum Super Filiae Jerusalem*.²⁵

Zřejmě první publikaci o Carlu Luythonovi mezi badatele přinesl Léon de Burbure,²⁶ který podrobně shrnul Luythonovu biografii a zabýval se také jeho kompozicemi. Tato práce se stala základem pro pozdější bádání o tomto skladateli. Informace od de Burbureho převzala i dobová hesla ve slovnících Hugo Riemanna²⁷ a Robert Eitnera²⁸. Kolem roku 1900 se objevují první zmínky o Luythonovi také v českém tisku, jedná se o příspěvky v hudebních listech Dalibor.²⁹

Důležitou, dle mého soudu zcela zásadní studií k životu a díle Carla Luythona je publikace Alberta Smijerse *Karl Luython als Motetten-Komponist*.³⁰ Smijers ve své studii podrobně zpracovává Luythonův životopis na základě dobových archivních materiálů z císařské kanceláře, zápisech o mzdách hudebníkům zaměstnaným u dvora a jiných úředních

²⁰ Dostupné z: [http://imslp.org/wiki/Fuga_Suavissima_\(Luython,_Carl\)](http://imslp.org/wiki/Fuga_Suavissima_(Luython,_Carl)) [cit. 18. 6. 2014]

²¹ *MUSIK AM PRAGER HOF: KAISER RUDOLFS II.* Anthologie ostdeutscher Musik, bereich Böhmen/Mähren. [zvukový záznam 2 CD]. Dialogo musicæ, ©2009. Westdeutscher Rundfunk Köln. Ars Musici.

²² Taktéž na CD s titulem *MUSIK AM PRAGER HOF: KAISER RUDOLFS II.*, citace viz výše. Dále pak na následujících CD: LEONHARDT, Gustav. *Organ Music In France And Southern Netherlands* [zvukový záznam CD]. Sony classical, 2009.

²³ HORYNA, Martin. *Caesar Vive!: Prague 1609 - Music for Emperor Rudolf II* [zvukový záznam CD]. Fraternitas litteratorum, Supraphon, 2007.

²⁴ VAN NEVEL, Erik. *Music for Sir Anthony* [zvukový záznam CD]. Currende, 2005.

²⁵ *Mirabile Mysterium: Sacred Music in Rudolfine Prague* [zvukový záznam CD]. Supraphon, 1996

²⁶ DE BURBURE, Leon. *Charles Luython: Compositeur de musique de la cour impériale, (1550-1620): Sa vie et ses ouvrages.* Bruxelles: F. Hayez, 1880

²⁷ Pracovala jsem s 8. vydáním jeho slovníku: RIEMANN, Hugo. *Musik Lexikon.* Achte vollständig umbearbeitete Auflage. Berlin und Leipzig: Max Heffes Verlag, 1916

²⁸ EITNER, Robert. *Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten der christlichen Zeitrechnung bis zur Mitte des neunzehnten Jahrhunderts*, Bd. 6. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1902

²⁹ NOVOTNÝ, Václav Juda. Nová data o Karlu Luytonovi, skladateli při dvoře Rudolfa II. v Praze, *Dalibor* 21, 1899, s. 261-263.

BRANBERGER, Jan. Několik slov o skladbách Luythonových, *Dalibor* 22, 1900, s. 87-88.

³⁰ SMIJERS, Albert. *Karl Luython als Motetten-Komponist.* Amsterdam: G. Alsbach & Co., 1923

záznamech, a přehodnocuje některá de Burbureho sdělení na základě poznatků nabytých důkladným studiem pramenů. Ve své práci Smijers přináší také soupis Luythonových děl vydaných tiskem, ale také soupis známých rukopisných notových pramenů obsahující jeho skladby. Neopomíná zmínit také nově vydaná Luythonova díla – cituje ediční počiny Franze Commera³¹ i notové ukázky z publikací Léona de Burbure³² a A. G. Rittera.³³ Dále se Smijers věnuje analýze Luythonových motet. Vyjadřuje se také celkově k jeho kompozičnímu stylu, který shledává zajímavý.³⁴

Smijersova studie o Luythonově motetové tvorbě ve své biografické části vychází z předchozího Smijersova výzkumu, který shrnul ve studii *Die kaiserliche Hofmusik-Kapelle von 1543-1619*.³⁵ Zde nalezneme přepsané údaje z různých dokumentů habsburského císařského dvora, seřazené chronologicky k jednotlivým jménům hudebních osobností působících na habsburském dvoře ve vymezeném období. Zprostředkovává tak přehledně utříděné citace z dvorských úředních knih i z korespondence týkající se dostavby svatovítských varhan.

O členech císařské kapely se dozvídáme také z prací Ludwiga Rittera von Köchela³⁶ a G. van Doorslaera.³⁷ Neopomenutelnou studií o hudebnících na císařském dvoře a na dvorech v Innsbrucku a Grazu je příspěvek Alfreda Einsteina,³⁸ který zahrnuje i samostatnou kapitolu

³¹ COMMER, Franz, ed. *Musica sacra. T. 19: Cantiones XVI, XVII saeculorum praestantissimas quatuor pluribusque vocibus accomodatas* [hudebnina]. Regensburg: Manz, [18--?]

COMMER, Franz, ed. *Musica sacra. T. 21: Cantiones XVI, XVII saeculorum praestantissimas quatuor pluribusque vocibus accomodatas* [hudebnina]. Regensburg: Manz, [18--?]

COMMER, Franz, ed. *Musica sacra. T. 20: Cantiones XVI, XVII saeculorum praestantissimas quatuor pluribusque vocibus accomodatas* [hudebnina]. Regensburg: Manz, [18--?]

COMMER, Franz, ed. *Musica sacra. T. 22: Cantiones XVI, XVII saeculorum praestantissimas quatuor pluribusque vocibus accomodatas* [hudebnina]. Regensburg: Manz, [18--?]

³² DE BURBURE, Leon. *Charles Luython: Compositeur de musique de la cour impériale, (1550-1620): Sa vie et ses ouvrages*. Bruxelles: F. Hayez, 1880 s. 24-30: Maria ein reisz des paradeisz (Rosetum Marianum)

³³ RITTER, A. G. *Geschichte des Orgelspiels*, Bd. II, s. 29: Carl Luython, Fuga suavissima

³⁴ SMIJERS, Albert. *Karl Luython als Motetten-Komponist*. Amsterdam: G. Alsbach & Co., 1923, s. 72

³⁵ SMIJERS, Albert, *Die kaiserliche Hofmusik-Kapelle von 1543-1619, Studien zur Musikwissenschaft* 6, Wien: 1919-1922.

³⁶ KÖCHEL, Ludwig Ritter von. *Kaiserliche Hof-Musikkapelle in Wien von 1543-1867*, Wien: 1869

³⁷ DOORSLAER, G. van. Die Musikkapelle Kaiser Rudolfs II. i. J. 1582 unter Leitung von Ph. De Monte, in: *Zeitschrift für Musikwissenschaft* XIII, 1931, s. 481-491

³⁸ EINSTEIN, Alfred. Italienische Musik und italienische Musiker am Kaiserhof und an den Herzöglichen Höfen in Innsbruck und Graz, *Studien zur Musikwissenschaft* 21, 1934, s. 3-52.

o Carlu Luythonovi. Studie je textovým doplňkem notové edice,³⁹ ve které vyšly také tři Luythonovy madrigaly *Erano i capei d'oro a l'aura sparsi*, *Io mi rivolgo indietro a ciascun passo* a *Sacro monte*. Luythonovým madrigalům se věnoval ve své disertační práci C. Sass.⁴⁰ Pokud je mi známo, tato práce bohužel není dostupná v českém prostředí. Je uložena v belgické univerzitě v Lovani. C. Sass přináší analýzu všech Luythonových madrigalů a také jejich notovou edici. Bohužel kvůli jazykové bariéře a nedostupnosti nemohu tuto důležitou disertační práci vztáhnout ke svým zjištěním.

Luythonovým *Lamentationes* se věnuje ve své studii Klas Wolfgang Niemöller.⁴¹ Ten se nejprve věnuje dosavadním příspěvkům, které jsou k *Lamentationes* dostupné a zmiňuje proto Franze Commera, Alberta Smijerse a další autory. Poté se věnuje samotné analýze, kterou doplňuje notovými ukázkami.

V anglickojazyčné literatuře se o Luythonovi a o císařské kapele dozvíme od Carmela Petera Comberiatih.⁴² Ten se ve své knize zaměřil na mešní tvorbu a také shrnul životopis císaře Rudolfa II. a vybraných členů kapely. Mezi nimi je i Carl Luython. Comberiatí v biografické části vychází hlavně ze Smijersových studií. Stejná kapitola o Carlu Luythonovi vyšla o rok později také zvlášť ve formě příspěvku do sborníku *Music from the Middle Ages through the Twentieth Century*.⁴³ Poměrně novým anglickojazyčným příspěvkem k tvorbě Carla Luythona je studie o duchovní hudbě v Praze v letech 1580 – 1612.

Speciální okruh literatury tvoří příspěvky k enharmonickému clavicembalu, které Luython vlastnil. Poprvé je zmiňováno u Michaela Praetoria, který tento nástroj přímo viděl a jeho popis zařadil do své publikace *Syntagma Musicum*.⁴⁴ O tomto nástroji se zmiňuje později A.

³⁹ EINSTEIN, Alfred a Guido ADLER. *Italienische Musiker und das Kaiserhaus 1567-1625: Dedikationsstücke und Werke von Musikern im Dienste des Kaiserhauses*. Wien: Universal-Edition, 1934

⁴⁰ SASS, C. *Charles Luython: ses madrigaux et oeuvres instrumentales*. Leuven: 1958, diss.

⁴¹ NIEMÖLLER, Klaus Wolfgang, *Studien zu Carl Luythons Lamentationes* (Prag 1604), in: *Kirchenmusik in Geschichte Und Gegenwart: Festschrift Hans Schmidt Zum 65. Geburtstag*. Hrsg. von Heribert Klein und Klaus Wolfgang Niemöller, Köln: 1998, s. 185–196.

⁴² COMBERIATI, Carmelo Peter. *Late Renaissance Music at the Habsburg Court*, New York: 1987

⁴³ COMBERIATI, Carmelo Peter. *Carl Luython at the Court of Emperor Rudolph II : Biography and His Poyphonic Settings of the Mass*, in: *Music from the Middle Ages through the Twentieth Century, Essays in Honor of Gwynn S. McPeck*. New York: 1988, s. 130-146.

⁴⁴ PRAETORIUS, Michael. *Syntagma musicum: Tomus secundus De Organographia*. Wolfenbüttel: E. Holwein, 1619

G. Ritter ve své knize o historii varhanní hry⁴⁵ a Adolf Koczirz ve své studii *Geschichte des Luython'schen Klavizimbels*.⁴⁶

Carl Luython se v současné době těší pozornosti v semináři vrcholné renesance a raného baroka, který vede při Ústavu Hudební vědy na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy v Praze docent Petr Daněk. V rámci semináře vznikají studentské práce, které se zabývají dílem Carla Luythona a pomalu tak vzniká ucelenější obraz o jeho skladatelské činnosti a působení na dvoře Rudolfa II. Výhodou je, že tyto práce jsou v češtině, a zároveň krom jiného reflektují i důležitou zahraniční literaturu. V současné době se v tomto semináři v rámci své bakalářské zabývá Carlem Luythonem Jan Bilwachs, který studuje motetovou tvorbu tohoto skladatele. Mezi nové studentské výstupy patří také práce Michala Hrubého, který se zabýval Luythonovou tvorbou pro klávesové nástroje.⁴⁷ Hudbou pro klávesové nástroje se zabývala také Dina Šnejdarová, která se zaměřila na rukopisný pramen varhanní hudby minoritského kláštera ve Vídni, v němž se dochoval zápis Luythonova *ricercaru*. Dina Šnejdarová přináší kritickou edici i analýzu tohoto *ricercaru*.⁴⁸ Carla Luythona nemohla opomenout ve své práci Petra Jakoubková, zabývající se typografií hudebních tisků Jiřího Nigrina.⁴⁹ Tiskařem Mikulášem Strausem se pro změnu zabývala ve své seminární práci Magdalena Šolcová. V rámci této práce mimo jiné edici mše Carla Luythona *Missa V. vocum super Ne timeas Maria* ze straussovského tisku z roku 1609.⁵⁰ Tereza Pavelková se zabývala Carlem Luythonem a jeho mší pro 6 hlasů *super Filiae Hierusalem*,⁵¹ v níž přináší kritickou edici jak této Luythonovy mše, tak i její předlohy – moteta Philippa de Monte. Literaturu o mešní tvorbě Carla Luythona rozšířila svou seminární prací v roce 2011 Viktorie Dědečková.⁵²

Na Ústavu českých dějin Filozofické fakulty Univerzity Karlovy vznikla v roce 2012 zajímavá bakalářská práce Josefíny Matyášové o hudebnících na českých šlechtických

⁴⁵ RITTER, A. G. *Zur Geschichte der Orgelspieles vormehlich des Deutschen im 14. bis zum Anfange des 18. Jahrhunder*, Bd. 1. Leipzig: 1884, s. 51-52.

⁴⁶ KOCZIRZ, Adolf, *Zur Geschichte des Luython'schen Klavizimbels*, *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft* 9, 1907/8, s. 565-570

⁴⁷ HRUBÝ, Michal. *3 fantazie pro klávesové nástroje od Carla Luythona*. Praha: 2014, seminární práce FFUK

⁴⁸ ŠNEJDAROVÁ, Dina. *Ricercar Carla Luythona z faksimile Ms. XIV.714 – kritická edice, rozbor, zařazení do kontextu klávesových ricercarů 16. století*. Praha: 2003, seminární práce FFUK

⁴⁹ JAKOUBKOVÁ, Petra. *Typografie hudebních tisků Jiřího Nigrina*. Praha: 2014, diplomová práce FFUK

⁵⁰ ŠOLCOVÁ, Magdalena. *Nototiskař Mikuláš Straus. Charles Luython : Missa V. vocum super Ne timeas Maria*. Anonym : Gratulatio. Praha: 2003/2004, seminární práce FFUK

⁵¹ PAVELKOVÁ, Tereza. *Charles Luython (1557/8 – VIII /1620), Missa sex vocum super Filiae Hierusalem* (Edice s komentářem). Praha: 2002, seminární práce FFUK

⁵² DĚDEČKOVÁ, Viktorie. *Carl Luython (1557/8 – VIII 1620): Missa quodlibetica quatuor vocum*. Praha: 2011, seminární práce FFUK

dvorech v 16. a na počátku 17. století.⁵³ Matyášová přibližuje prostředí, ve kterém se tehdejší hudebníci pohybovali. Popisuje postavení hudebníků i potulných muzikantů ve společnosti, věnuje se také způsobu hudebního vzdělání v tehdejší době. Zmiňuje několikrát také Carla Luythona, jemuž se věnuje zejména ve spojitosti se sporem o dokončení svatovítských varhan.

⁵³ MATYÁŠOVÁ, Josefína. *Hudebníci na českých šlechtických dvorech v 16. a na počátku 17. století*. Praha: 2012, bakalářská práce FFUK

Carl Luython, 1. kniha madrigalů – popis pramene

První a jediná kniha madrigalů od skladatele Carla Luythona vyšla v Benátkách u Angela Gardana a nese titul *IL PRIMO LIBRO DE MADRIGALI A CINQUE VOCI*. Kompletní tisk se dochoval v Bavorské státní knihovně v Mnichově (*Bayerische Staatsbibliothek*) pod signaturou *4 Mus.pr. 44* a je dostupný ve formě naskenovaného mikrofilmu i barevně naskenovaného originálu v digitálním archivu této knihovny online.⁵⁴

Všechny madrigaly v této sbírce jsou pětihlasé a tisk je v souladu s dobovou praxí rozčleněn do pěti hlasových knih – *canto*, *altus*, *tenore*, *basso* a *quinto*. Každá z hlasových knih má svůj vlastní titulní list, na kterém je uvedeno jméno skladatele, jeho zaměstnání na dvoře císaře Rudolfa II., název sbírky a údaje o vydání. Každý titulní list je také vybaven znakem tiskaře Angela Gardana, který sbírku v Benátkách vydal. Co je na každém titulním listu proměnlivé, je nejen označení hlasové knihy názvem příslušného hlasu u horního ohraje listu, ale také ozdobné lemování tohoto označení, které kromě ozdobných ornamentů obsahuje také stylizované vyobrazení andělíčků provozujících hudbu.

Postavy hrajících andělů byly v 16. století velmi oblíbené a jsou dnes vděčným ikonografickým materiálem pro zkoumání dobového instrumentáře a provozu hudby. Časté jsou také přímo plastiky postav muzicírujících andělů, například na prospektech varhan, kdy v rukou andělů lze najít skutečné tehdejší nástroje.⁵⁵

Na titulním listu hlasové knihy pro *canto* je v ornamentálním pásu vyobrazeno šest andělů sedících a klečících, kteří zpívají z not (obrázek 1). Pás působí zrcadlovým dojmem, po každé straně nápisu „*canto*“ sedí tři andělé. Orientace sedu těchto postavíček z našeho pohledu na levé straně odpovídá zrcadlovému zobrazení orientace na pravé straně ozdobného pásu. Každý z andělů je ale trošku jiný.

⁵⁴ *Digitale Bibliothek – Münchener Digitalisierungszentrum* [online]. Sken mikrofilmu dostupný z: <http://daten.digital-sammlungen.de/0003/bsb00031487/images/index.html?fip=193.174.98.30&id=00031487&seite=3> [cit. 17. 6. 2014]

Naskenovaný pramen dostupný z: <http://daten.digital-sammlungen.de/~db/0007/bsb00075256/images/index.html?fip=193.174.98.30&seite=1&pdfseitex=> [cit. 17. 6. 2014]

⁵⁵ KURFÜRST, Pavel. *Hudební nástroje*. Praha: TOGGA, 2002, str. 339

Obrázek 1



V ozdobném pásu u titulního listu pro knihu altus je také vyobrazeno šest postav andělů, tři po jedné i po druhé straně nápisu „altus“ (obrázek 2). Z hlediska hudební ikonografie je toto zobrazení již zajímavější než u hlasové knihy pro cantus. Po obou stranách nápisu „alto“ totiž sedí anděl hrající na nástroj loutnového typu. Zároveň hledí do not – rozevřené hlasové knihy, kterou drží další anděl klečící vedle. Na obou krajích ozdobného pásu sedí anděl, který čte v notách, pravděpodobně zpívá. Loutna je vyobrazena jako ostruněný nástroj s neurčitým počtem strun, oblého až kapkovitého tvaru, na spodní části těla vypouklého. Z vyobrazení je patrné, že spodní část těla je složená s více podlouhlých dílů. Resonanční otvor je kruhovitěho tvaru. Krk je ukončen zahnutým kolíčníkem (detail viz obrázek 3). Oba andělé drží levou ruku na hmatníku a pravou ruku mají umístěnou v blízkosti resonančního otvoru nástroje. Ačkoliv se tedy opět na první pohled ozdobný pás, ve kterém jsou figury provozující hudbu umístěny, jeví jako dvě zrcadlově si odpovídající části, dvojice andělů nehraje na loutnu vůči sobě zrcadlově, nýbrž oba se chovají stejným způsobem – levou rukou drží hmatník, pravou rukou hrají.

Obrázek 2



Obrázek 3



Na titulním listu pro hlasovou knihu tenoru je tomu podobně. Andělé hrající na hudební nástroje shodně hrají pravou rukou, přičemž levou drží hmatník. Andělů již není šest, jako u výše zmíněných hlasových knih, ale jsou jen čtyři. Hrají na nástroje smyčcové, každý z andělů drží trochu jiný nástroj (obrázek 4).

Obrázek 4



První anděl z našeho pohledu z leva hraje pravděpodobně na nástroj houslového typu a vypadá to, že tento nástroj má krk zakončený hlavicí v podobě šneka. Ozvučné otvory nejsou na vyobrazení vidět (detail viz obrázek 5). To, že se jedná o nástroj houslového typu, usuzují zejména podle držení – korpus leží na levém rameni hráče, nástroj je podepřený pod bradou. Pro rozlišení, o jaký smyčcový nástroj se jedná, je také důležité držení smyčce při hře.⁵⁶ Držení smyčce shora, které je právě vidět u zde popisovaného vyobrazení, je typické pro nástroje houslového typu. Naopak u celé rodiny viol da gamba se používá výlučně spodní držení smyčce.

⁵⁶ The Violin (or viola da braccio) and the Viola da gamba Families. *Orpheon* [online]. ©2005. [cit. 2014-01-01]. Dostupné z: http://www.orpheon.org/OldSite/Seiten/education/Violin_Vdg_Families.htm

Obrázek 5



Anděl druhý zleva hraje na větší nástroj, který si při hře drží mezi koleny (detail viz obr. 5). Možná by se mohlo jednat také o nástroj rodiny houslového typu, protože ozvučné otvory jsou řezány do tvaru f a krk je zakončen šnekem. Ale ozvučné otvory nejsou příliš viditelné. Ze zobrazení se navíc zdá, že spodní část korpusu je nejspíše plochá, což je příznačné pro violy da gamba. Výrazné je také držení smyčce zespoda. Je velmi dobře vidět, že andělova dlaň je otočena směrem vzhůru. Proto bych se přikláněla k názoru, že se jedná spíše o nástroj z rodiny gamb, navíc celkový tvar vykrojení korpusu není tak výrazný jako u rodiny nástrojů houslového typu. Držení nástroje mezi koleny je krom toho pro gamby typické.⁵⁷

Andělé v pravé části ozdobného pásu hrají taktéž na nástroje s krkem zakončeným šnekem. Oba nástroje jsou opřeny o stehna hráčů (detail viz obrázek 6). Krk těchto nástrojů je zakončen šnekem, který je zatočen opačným směrem (nahoru), než u nástrojů po pravé straně (směrem dolů). Resonanční otvor u nástroje více vpravo není dobře viditelný, na krku tohoto nástroje nelze rozeznat, zda je opatřen pražci či nikoliv. Ani počet strun nelze určit. Nástroj více vlevo má vyobrazené resonanční otvory, a i když nejsou dobře vidět, zdá se, že jsou ve tvaru c. Krk tohoto nástroje je dobře viditelný a nejsou na něm žádné pražce. Počet strun nelze určit, ostrunění je znázorněno jen schematicky. Jedná se ale samozřejmě o vyobrazení stylizované, a proto nelze usuzovat na nějaký konkrétní nástroj. Ovšem držení nástroje (opření o nohy) je typické pro nástroje z rodiny gamb⁵⁸, navíc jednoduché tvarování korpusu⁵⁹ také spíše umisťuje oba nástroje do gambové rodiny. Držení smyčců není zde dobře patrné,

⁵⁷ The Violin (or viola da braccio) and the Viola da gamba Families. Citace viz výše.

⁵⁸ „gamba“ v italštině ostatně znamená „noha

⁵⁹ Srov. např. PRAETORIUS, Michael. *Syntagma Musicum*. Bd. 2, De Organographia. Wolfenbüttel: 1619, obr. XX

ale jelikož jsou vidět prsty anděla směřující odspoda nahoru, domnívám se, že se jedná o spodní držení a v tom případě by i tento fakt poukazoval na nějaký typ violy da gamba.

Obrázek 6



Gambové rodiny byly v renesanci oblíbené. Viola da gamba byla uvedena do instrumentáře kolem roku 1500 a v rámci nástrojové rodiny byly rozšiřovány typy nástrojů k vyšším i nižším polohám. Jejich tvar se v průběhu 16. století proměňoval, na rozdíl od houslí, které byly již v polovině 16. století standardizovány.⁶⁰

Titulní stránka hlasové knihy „*basso*“ zobrazuje po každé straně tři anděly zpívající ze společné rozevřené hlasové knihy (obrázek 7). Žádný hudební nástroj se zde neobjevuje.

Obrázek 7



Hlasová kniha označená jako „*quinto*“ také nezobrazuje žádné hudební nástroje, je ale zajímavá svou odlišností od ostatních titulních listů hlasových knih Luythonovy sbírky madrigalů, tím že se zde nevyskytují andělé, ale blíže neurčené fantaskní postavy. Z našeho pohledu po levé straně nápisu se jedná o sedící ženu s obnaženými řadry, po pravé straně je vyobrazen sedící vousatý muž s odhalenou hrudí. Na obou kompozicích je dvojice ptačích figur. Dvojice ptáků v obou případech stojí otočená hlavou proti sobě a mezi sebou mají

⁶⁰ KURFÜRST, Pavel. *Hudební nástroje*. Praha: TOGGA, 2002, str. 585

umístěny dvojce rozevřené hlasové knihy, do kterých se dívají (obrázek 8, detail s hlasovými knihami obrázek 9).

Obrázek 8



Obrázek 9



Zdobení hudebně-ikonografickými motivy v tiscích bylo v průběhu 16. století běžné. Motivy provozování hudby a různé stylizované kompozice s hudebními nástroji se objevovaly často a pomáhají badatelům odhalovat dobový instrumentář i provozovací praxi. Tiskaři tyto ozdobné motivy tiskly do hudebnin pomocí dřevořezových štočků, které používaly naprosto běžně vícekrát.⁶¹ Není proto divu, že se ozdobné pásy, lemující název titulních listů Luythonovy první knihy madrigalů, objevují také u jiných hudebních sbírek vydaných u tiskaře Angela Gardana.⁶²

Jak bylo uvedeno výše, tisk se dochoval ve formě pěti hlasových knih. Rozměry tisku jsou cca 20,9 x 15,9 cm. Každá hlasová kniha má titulní list, který je ve všech hlasových knihách stejný, až na označení konkrétního hlasu. Na další stránce každé hlasové knihy následuje dedikace Johannu Fuggerovi. Všechny hlasové knihy také obsahují seznam madrigalů, přesněji řečeno textové incipity všech samostatných částí madrigalů (*prima pars* a *secunda*

⁶¹ Informace dle slovního sdělení Petry Jakoubkové.

⁶² Například sbírka *Musica di XIII. Autori Illustri a cinque voci*, kterou vydal Angelo Gardano v roce 1576.

Gardano, Angelo. *Musica di XIII. Autori Illustri a cinque voci Novamente Per Angelo Gardano Raccolta Et Data in Luce*. Dgf-Viewer [online]. © Bayerische Staatsbibliothek [cit. 2014-01-01]. Dostupné z: http://dfg-viewer.de/show/?set%5Bmets%5D=http%3A%2F%2Fdaten.digital-sammlungen.de%2F~db%2Fmets%2Fbsb00080512_mets.xml

pars), kterých je celkem 21. Madrigalů je ve sbírce obsaženo 11, z toho první madrigal *Erano i capei d'oro a l'aura sparsi* je pouze jednodílný. Madrigaly jsou zapsány v bílé menzurální notaci, každá jedna část na jednu stránku. Stránky jsou číslovány na horním okraji stránky uprostřed. V pravém horním okraji stránky je vždy uveden hlas podle toho, o jakou hlasovou knihu se jedná. Tisk je velmi dobře čitelný, zachovalý. Místy papírem prosvítá inkoust z druhé strany papíru, ale neovlivňuje příliš kvalitu čtení notového zápisu. Problémy se čtením mohou nastat spíše v podloženém textu, neboť některá písmenka jsou slitá a dají se hůře identifikovat.

Přepis titulního listu hlasové knihy pro cantus:

CANTO | DI CARLO LUYTON | ORGANISTA DELLA SACRA CESAREA MAESTA | DELL' IMPERATORE RODOLFO SECONDO, | IL PRIMO LIBRO DE MADRIGALI A CINQUE VOCI | Novamente composto, & dato in luce. | In Venetia Appresio Angelo Gardano | M D LXXXII.

Přepis dedikace:

ALL'ILLUSTRISSIMO SIGNORE IL SIGNOR | GIOAN FUGGER BARONE DI KIRCHBERG ET WEISSENHORN | Mio Signore sempre osservandissimo. |

Ritrovandomi tanto carico d'oblighi con V. S. Illustrissima, per le molte gratie fatte in diversi tempi tanto à mio padre che à me stesso, hò sempre ftra me cercato di trovar qualche modo di disobligarmene in qualche parte, ma considerando la mia baffeza, & la grandezza sua, non trovo via da poter sodisfar in una minima particella à questo obbligo. Pur per mostrarle qualche gratitudine ho voluto dedicarli questi Madrigali che hora mando à la stampa i quali feci gli anni adietro, acciò almeno il mondo conosca (poi che altro non posso) l'obbligo che le tengo, & se (come spero) li accetterà volentieri ne riceverò doppio contento, prima, ch'io haverò satistatto à questo mio desiderio, & poi andando fuori sotto il suo nome anderanno sicuri dalle lingue de dettattori inclinati à dir male piu tosto che operar bene, & con ciò à V. S. Illustrissima bacio con ogni riverenza le mani. D'Augusta all'ultimo Settembre 1582. |

Di V. S. Illustrissima | Humil Servitore | Carlo Luython.

Ve volném překladu dedikace zní:

Proslulému panu Johanu Fuggerovi, baronu z Kirchbergu a Weissenhornu. Mému pánu, jehož mám vždy na zřeteli.

Když jsem tak obtížen závazky k proslulému pánu pro mnohé laskavosti často činěné v různých dobách mému otci i mně samému, hleděl jsem v sobě najít nějaký způsob, jak alespoň částečně, když uvážíme mou nicotnost, a jeho velikost, nenacházím žádnou cestu k uspokojení ani nejmenším dílem v tomto závazku. Abych mu mohl alespoň prokázat nějaký vděk, chtěl bych mu věnovat tyto Madrigali, které nyní dávám do tisku, i když s letitým zpožděním, ale ať svět ví (protože jinak nemohu) o tom závazku, který mám. A pokud jej (jak doufám) rád přijme, budu dvojnásob spokojen. Dříve než se splní toto mé přání a vyjdou jeho jménem další rok, budou ovšem kritické jazyky nakloněny mluvit spíše špatně než jednat dobře. A tak proslulému pánu s veškerou úctou líbám ruku.

V Augsburgu posledního září 1582. Jeho proslulého pána pokorný služebník Carlo Luython.

Dedikace Fuggerovi

Luythonova 1. kniha madrigalů je věnována „*Proslulému panu Gioannu Fuggerovi, baronu z Kirchbergu a Weissenhornu*“.⁶³ Fuggerovi byli již od středověku významným, bohatým a vlivným rodem, ale také poměrně rozvětveným. V době vydání Luythonovy 1. knihy madrigalů žili dva možní Fuggerové, kterým snad byla dedikace určena.⁶⁴ O kterého z nich se skutečně jedná?

Jméno italské jméno Gioan je ekvivalentem jména Johann, nebo také Hanns. Jeden z Fuggerů tohoto jména, Hanns Christoph Fugger, je v době působení Luythona ve službách císaře Rudolfa II. v Praze doložen u pražského císařského dvora, a to konkrétně od roku 1589.⁶⁵ Předtím studoval v Altdorfu. V době vydání Luythonových madrigalů, tedy v roce 1582, mu bylo pouhých 21 let. Jelikož dedikacemi svých tisků obvykle skladatelé v této době sledovali možnost získání nějakého finančního příspěvku, domnívám se, že by se Luython obrátil na někoho staršího.

Že se zřejmě jedná v dedikaci o jiného Fuggera, než o toho „pražského“, vyplývá celkově i z celé dedikace. V té Luython píše, že své madrigaly věnuje „*pro mnohé laskavosti v různých dobách často činěných mému otci i mně samému*“.⁶⁶ Dále Luython ve své dedikaci píše: „*Abych mohl prokázat alespoň nějaký vděk, chtěl bych věnovat tyto madrigaly, které nyní dávám do tisku, i když s letitým zpožděním ...*“.⁶⁷ Z těchto formulací vyplývá, že Luython dedikoval své madrigaly staršímu Johannu Fuggerovi, narozenému v roce 1531 a žijícímu v Augsburgu, známého v té době mezi umělci jako štědrý podporovatel umění.⁶⁸ Pro augsburského Johanna Fuggera mluví také další literatura, včetně slovníkových hesel.⁶⁹ Považovala jsem však za nutné se nad touto všeobecně přejímanou informací zamyslet a pokusit se ji prověřit.

Johann Fugger z Augsburgu mohl být s Luythonovou rodinou již déle v kontaktu, jak naznačuje samotná dedikace. Měl zároveň podíl na rodové firmě v Antverpách, kde se Carl

⁶³ *All'illustrissimo signor il signor Gioan Fugger barone di Kirchberg et Weissenhorn*

⁶⁴ K dedikaci se vyjadřuje též Petr Daněk, viz DANĚK, Petr. Skladatelské osobnosti vrcholné renesance, in: *Hudební rozhledy* 64, č. 10, 2011, s. 52-53

⁶⁵ HAUSENBLASOVÁ, Jaroslava. *Der Hof Kaiser Rudolfs II., Eine Edotopm der Hofstaatsverzeichnisse 1576-1612*. Prag: Artefactum, 2002

⁶⁶ „...per le molte gratie fatte in diversi tempi tanto a mio padre che a me stesso...“

⁶⁷ „Pur per mostrarle qualchee gratitudine ho voluto dedicarli questi Madrigali che hora mando a la stampa i quali feci gli anni dietro...“

⁶⁸ Např. ...Gioan Fuccari, de la famille Fugger d'Ausbourg, grand protecteur des Arts. Viz LAMERTIN, Maurice. *La vie et les oeuvres de Philippe de Monte*. Bruxelles: 1921, s. 15

⁶⁹ Heslo Luython v Grove i v MGG.

Luython narodil. Otec Carla Luythona, Claude (1510-1569), působil od roku 1532 v Antverpách jako ředitel latinské školy u sv. Ondřeje.⁷⁰ Zároveň je také autorem několika knih, z nichž bezpochyby zajímavá publikace je francouzsko-vlámský slovník,⁷¹ či francouzská gramatika v německém jazyce.⁷²

Do jaké míry byl Johann Fugger v kontaktu s Claudem Luythonem? Věkový rozdíl je i zde poměrně velký, když uvážíme, že v době začátku Claudova působení jako ředitele latinské školy byl Johannu Fuggerovi pouze jeden rok. Je možné, že vztahy Clauda Luythona k Fuggerům se týkají do jisté míry také Johannova otce Antona. Johann Fugger po Antonově smrti nějaký čas řídil rodinnou antverpskou firmu, ale v roce 1591 vedení převzal Johannův otec Marcus a Johann se již více kvůli zdravotním problémům podnikání nevěnoval, o to více směřoval svůj zájem k vědě a umění, jak je patrné také z jeho korespondence a jeho obrazové sbírky. Pobýval na rodinném sídle v Augsburgu, které rozšířil a zkrášlil uměleckými sbírkami.⁷³ V Augsburgu se v roce vydání Luythonových madrigalů (1582) konal říšský sněm, na kterém se Johann Fugger s Luythonem patrně setkal. Carl Luython doprovázel na říšský sněm císaře Rudolfa II. jako druhý varhaník.⁷⁴ Zástupci rodu Fuggerů nejenže byli přítomni na oficiálních jednáních, ve svém rodovém sídle však hostili samotného císaře. Na svých zahradách pak pořádali také různé bankety, kde mohli být přítomni i hudebníci.⁷⁵ Carl Luython každopádně mohl hrát coby varhaník na některé z bohoslužeb, které se v době říšského sněmu v Augsburgu konaly.

⁷⁰ DE GROOTE, Henry L. V. heslo Luython (Luythonijs), Glaude. In: VLAAMSE ACADEMIËN VAN BELGIË. *Nationaal biografisch woordenboek*. 4. Brussel: Paleis der Academiën, 1970, sl. 514-518

⁷¹ LUYTHON, Claude. *Dictionnaire en Francais et flameng ou bis allemant*. Gregorius de Bonte, Antverp: 1552

⁷² LUYTHON, Claude. *Instructio gallice descripta. Instruction und underricht: Instruction pour apprendre parfaitement lire et parler françois*. Joannes Aquisgranus, Köln: 1535

⁷³ Heslo Fugger, 5) Johannes (Hans). In: *Neue deutsche Biographie*, Bd. 5, Falch – Fyner. Berlin: 1961, str. 721

⁷⁴ COMBERIATI, Carmelo Peter. *Late Renaissance Music at the Habsburg Court*, New York: 1987, s. 67

⁷⁵ FLEISCHMANN, Peter. *Etwas geenderte und verebesserte Description [...] Reichstag zu Augsburg [...]*. Augsburg: Michael Manger, 1582

Madrigal⁷⁶

Madrigal je původně básnická, později hudební forma, která vznikla ve 14. století v Itálii. Původ slova madrigal lze odvozovat od slova *materialis* jako opositum k slovu *formalis*, vyjadřující báseň bez pravidel, bez specifické formy. Dále je možno původ slova madrigal spatřovat ve slově *matrix* ve smyslu *cantus matricalis*, což znamená píseň v mateřském jazyce. V anonymním spisu z raného 14. století z Benátska je madrigal popisován jako skladba pro klidný tenor a živější vyšší hlasy. Nový, zcela odlišně koncipovaný madrigal se poté vyvinul v 16. století jako úplně nová hudební forma, která nemá s původním madrigalem nic společného, krom názvu. Důležitým znakem madrigalu je text v mateřském jazyce, tedy italštině.⁷⁷ Zhruba po roce 1530 byl pojem madrigal používán pravidelně v Itálii jako převažující název pro hudební skladbu různých typů a veršové formy. Pro mnoho skladatelů a hudebních nakladatelů představoval termín madrigal zhudebnění různých básnických forem – sonetu, ballaty, canzony, pastorálních veršů, populárních naučných básniček. Vždy se však jednalo o světskou oblast tvorby.

Na počátku 16. století byl madrigal silně spojován s básníkem Francescem Petrarcou, jehož poezie se v této době těšila nesmírné oblibě a stávala se častou předlohou pro zhudebnění. Skladatelé si obvykle vybírali jednu sloku z básně. V madrigalu 16. století se spojuje poezie s hudbou v jeden celek, kdy slova jsou podtrhována rozličnými hudebními prostředky, například disonancemi či interakcí ve zpěvních hlasech.⁷⁸ Petrarcovy texty – canzony a sonety byly silným inspiračním zdrojem jak pro skladatele, tak i pro další generaci básníků. V roce 1501 byl vydán výběr Petrarcovy poezie pod názvem *Canzoniere* a dočkal se posléze ještě množství dalších vydání, včetně vydání „do kapsy“. Jeho lyrickou poezii s různorodě stavěnými verši následovali další básníci. Vůdčím *petrarcistou* byl Pietro Bembo, básník a editor Petrarцова vydání z roku 1501.

Prvním hudebním vydáním, které neslo titul „madrigal“, vyšlo pod názvem *Madrigali de diversi musici: libro primo de la Serena* v Římě roku 1530. Jedná se o osm skladeb od Philippe Verdelota, a několik skladeb jiných autorů. Postupem času se styl madrigalu měnil i s širším výběrem textu, který skladatelé používali. Vhodný pro zhudebnění se stával volný verš, jehož představitelem je například básník Torquato Tasso a jeho častokrát zhudebňovaný

⁷⁶ Kapitola je z velké části shrnutím informací ze slovníkového hesla *madrigal* v MGG a Grove.

⁷⁷ Na rozdíl od skladeb zhudebňujících latinské texty.

⁷⁸ ŠEBESTA, Josef. *Camillo Zanotti; Il primo Libro de Madrigali a Cinque Voci (Venetia M.D.LXXXVII)*. Praha: 2002, diplomová práce FFUK

Osvobozený Jeruzalém. Petrarca byl stále oblíbeným autorem, ale namísto jednotlivých slok skladatelé preferovali ke zhudebnění delší úseky textu.

Z Petrarcovy poezie hodně čerpal například Orlando di Lasso (1532-1594), vlámský skladatel, který velkou část svého života strávil v Itálii a v Německu. Jeho madrigaly jsou čistě polyfonní, často ve vážném konzervativním stylu. Zároveň však můžeme sledovat také jeho schopnost komponovat novějším způsobem využívajícím více chromatiky, například v jeho cyklu motet *Prophetiae Sibyllarum*. Působil v době, kdy se objevují cyklické madrigaly, více úseková zhudebnění celých kanzon a sestin od Petrarce a petrarchistů 16. století.⁷⁹

Nejproduktivnější ze všech madrigalových skladatelů byl další vlámský skladatel, Philippe de Monte. Tiskem mu vyšly dvě knihy pro sedm hlasů, devět knih pro šest, devatenáct pro pět, čtyři knihy pro čtyři, jedna pro tři a pět hlasů *madrigali spirituali*. Celkem napsal než 1000 madrigalů. Většinu z tohoto obrovského množství napsal Monte při pobytu na císařském dvoře ve Vídni, kde působil ve funkci kapelníka.

Ke konci století se pozvolna měnil hudební styl madrigalu, klasická polyfonie byla postupně na ústupu. Skladatelé začínali sledovat krom horizontálního vedení hlasů také vertikální, souzvukovou stránku svých skladeb. Zároveň se v poslední třetině 16. století rodí virtuózní madrigal s množstvím ornamentiky, v expresivním stylu. Zvyšující se zájem o expresivní vyjádření a afekt vedl postupně k sólovému madrigalu, který kombinoval virtuózní ornamenty s recitativním stylem, jak můžeme nalézt například u pozdních madrigalů Claudia Monteverdiho (1567-1643).

⁷⁹ MGG

Kompoziční styl⁸⁰

Carl Luython sice strávil část svého života v Itálii, stále je ovšem pravdou, že původem byl z Antverp. Přestože se v souvislosti s Luythonem hovoří o italském stylu, přesněji o italském madrigalu⁸¹, dává se také do souvislosti s Lassem.⁸² Jak je dobře známo, většinu života Carl Luython prožil na habsburském císařském dvoře – nejprve ve Vídni, posléze v Praze. Niemöller poukazuje na „národnostní“ složení členů císařské kapely a nutí k zamyšlení, jaký vliv měli skutečně Italové na kompoziční styl císařských hudebníků.⁸³ Upozorňuje na důležitý fakt, že za vlády císaře Rudolfa II. to nebyli Italové, kteří by měli v dvorské kapele početní převahu. Mezi 236 hudebníky, kteří se u dvora vystřídali, bylo zhruba 100 německého a asi 80 nizozemského původu. Italové byli v menšině.

Niemöller dále upozorňuje na sbírku *Odae suavissimae*, která vyšla v roce 1601. Je dobrým materiálem pro zkoumání kompozičního stylu hudebníků rudolfinského dvora, protože do tohoto oslavného tisku k 60. narozeninám Jakoba Chimarrahaea přispělo 24 skladatelů. Mimo jiné přispěvatelem byl také Carl Luython.

Luython používá ve svých holdovacích motetech střídání polyfonních a deklamačních, homorytmických úseků. Vedle sylabického podložení textu využívá také podložení melismatického. K holdovacím motetům, která mohou být poměrně volně pojata, staví Niemöller do funkčního kontrastu Luythonovy *Lamentace* a upozorňuje na to, že hudba určená k liturgii se vždy musí více podřídít určitým pravidlům, které bohoslužba vyžaduje.⁸⁴ Liturgický text je pro takové kompozice zcela určující. Úseková forma lamentací využívá stavby textu a hudebně odlišuje citace hebrejských písmen *Aleph*, *Beht*... od jednotlivých latinských veršů a refrénu *Hierusalem*. Hebrejská písmena jsou pojata melismaticky, začátky latinských veršů pracují s motivickou imitací a vytváření skupin hlasů v rámci sazby. Podle dobových požadavků a tehdejšího chápání hudby jsou různými způsoby zdůrazňována klíčová slova – například deklamací, opakováním, melismatem. Niemöller považuje Luythona za schopného skladatele a za ukázkou jeho mistrné kompoziční práce považuje práci s kontrastními motivy, dělení sboru na hlasové skupiny a jejich vzájemné opětovné spojení v klausuli na úzkém, malém prostoru.⁸⁵ Kontrasty Luython tvoří nejen použitím různých motivů a střídáním polyfonních a homofonních částí, deklamačního a melismatického

⁸⁰ text z velké části na základě Niemöllerovy studie, viz NIEMÖLLER

⁸¹ EINSTEIN, Alfred. Italienische Musik und italienische Musiker am Kaiserhof und an den Herzöglichen Höfen in Innsbruck und Graz, *Studien zur Musikwissenschaft* 21, 1934, s. 3-52

⁸² např. Comberiat

⁸³ NIEMÖLLER, s. 7

⁸⁴ NIEMÖLLER, s. 10

⁸⁵ NIEMÖLLER, s. 13

podložení textu. Rád se také uchyluje k pročišťování faktury umlčováním hlasů, například některé úseky textu zpívají pouze dva hlasy.

Podobnou práci můžeme nalézt i v Luythonových madrigalech.⁸⁶ Madrigalová tvorba má ovšem oproti liturgické hudbě tu výhodu, že skladatel může volněji nakládat s textem, kompozice není uvázána do pravidel pro doprovod liturgie.

Srovnáním s jinými autory madrigalů Luythonovy doby jsem došla k názoru, že Luython je schopný skladatel využívající všechny kompoziční možnosti jeho doby. Používá poměrně hojně chromatiku a nebojí se celkem odvážných akordických sledů. Oproti svým italským současníkům používá poměrně hojněji melismatického podložení textů a polyfonie. Comberiatí tlíhnutí k polyfonii považuje za podobnou Lassovi, ovšem nepředpokládá Lassův přímý vliv.⁸⁷ Luythona proto hodnotí jako spíše konzervativního skladatele, důležitého pro dvůr ne kvůli kreativitě, ale spíš kvůli délce trvání jeho služby.⁸⁸ Já se domnívám, že Luythonův kompoziční styl mohl být ovlivněn tím, že působil u dvora jako varhaník. Varhanní hra se mohla do určité míry promítnout do Luythonových kompozic, stejně tak záliba v odvážných akordických sledech mohla souviset s jeho zájmem o harmonické možnosti, neboť vlastnil enharmonické cembalo a je velice nepravděpodobné, že by jej měl jen tak vystavené a nehrál na něj.

Analyzované madrigaly *Due rose fresche* a *Io mi rivolgo indietro* jsem porovnávala se stejnojmennými madrigaly Andrea Gabrieliho a Jacquese Arcadelta (Tabulka 2). Srovnání základních parametrů je shrnuto v následujících tabulkách. Již z jednoduchého srovnání dvou autorů starší a mladší generace je patrné, že se v tomto případě Luython blíží spíše mladší generaci. Zatímco délka frází je obvykle u autorů madrigalů podobná, rozdíl je v míře užití disonancí, chromatiky a rétorických figur. Jsem si vědoma, že by bylo potřeba provést a komparaci s mnohem širším okruhem autorů, ale stěžejním bodem mé práce je spartace a rozsah a časové omezení mé práce mi nedovoluje hlouběji se tímto tématem zabývat. Považuji však za nutné se k problematice kompozičního stylu Carla Luythona ve svých budoucích badatelských počinech vrátit.

⁸⁶ viz analýza madrigalů

⁸⁷ COMBERIATI, s. 72

⁸⁸ COMBERIATI, s. 62

	madrigal	autor	madrigal	autor	madrigal	autor	madrigal	autor
	<i>Io mi rivolgo</i>	Jacques Arcadelt	<i>Io mi rivolgo</i>	Carl Luython	<i>Due rose fresche</i>	Carl Luython	<i>Due rose fresche</i>	Andrea Gabrieli
vydání	1539, 1541, 1543, 1552, 1560 Il vero secondo libro di madrigali		1582 Il primo libro de madrigali		1582 Il primo libro de madrigali		1566, 1572, 1587 Il primo libro di madrigali a 5	
předznamenání	1b		1b		1b		1b	
tempus	ala breve		ala breve		ala breve		C	
délka	72 t.		56 + 51 t.		54 + 72 t.		55 + 64 t.	
sazba	CATB		CATBQ		CATBQ		CATBQ	
využití textu	první dvě sloky (po <i>al basso</i>)		celý sonet		celý sonet		celý sonet	
tištěné posuvky krom předznamenání	es		es, fis, cis, h s odrazkou		es, fis, cis, h s odrazkou		es, fis, cis, h s odrazkou	
melismata	sporadicky, v kadenci		kadence, zdůraznění slov, podpora polyfonie		kadence, zdůraznění slov, podpora polyfonie		sporadicky, zdůraznění slov, kadence	
zpracování	pouze jednoduchý, spíše polyfonie, imitace, s homofonními úseky		střídání polyfonních a homofonních úseků, hlasové skupiny, práce s redukcí sazby		více polyfonních úseků, ale i homofonie, hlasové skupiny, práce s redukcí sazby		spíše deklamační, homorytmické, místy imitační polyfonie	
disonance	málo, synkopické		hojně, rozvádění disonancí do další disonance		hojně, rozvádění disonancí do další disonance		málo, synkopické	
figury, zdůrazněná slova	stanco, tempere, core, lungo		stanco, dicendo, oime lasso, dolce, fermo, lagrimando, tristi pianti, dubio		paradiso, saggio, equalmente, parlar, riso, innamorare, selvaggio, amoroso, sospirando, volgeasi a torno, giorno		saggio, dolce, riso, innamorar, viso, ridendo, parta le rose, lieto giorno	
délka frází	c. 4-8 t.		c. 4-8 t.		c. 4-8 t.		c. 4- 8 t.	
další info	pouze jednoduchý, spíše delší rytm. hodnoty, úseky ostře ohraničené		kontrastní úseky, časté prolínání konce a začátku dalšího úseku		kontrastní úseky, časté prolínání konce a začátku dalšího úseku, poměrně více melismat		hodně homorytmické, akordické a sylabické, tečkovaný rytmus	

Tabulka 2

Zhudebněné texty

Sbírka obsahuje 11 madrigalů. Celkové ladění všech textů by se dalo charakterizovat jako lyrické až melancholické s milostnou tematikou, nepočítám-li 6. madrigal *Sacro Monte*, který má výrazně oslavný charakter. Tento madrigal zároveň pomyslně dělí sled madrigalů na dvě hlavní skupiny. První skupinu od 1. do 5. madrigalu považuji spíše za smutnou, místy až tragickou. Druhá část sbírky od 7. do 11. madrigalu sice splňuje dobové nároky na melancholické ladění, ale jeví se mi jako více pozitivní. Radostný nádech vykazuje obzvláště 7. a 8. madrigal (*Volgendo gli occhi* a *Due rose fresche*). Textové předlohy madrigalů zároveň tvoří další podskupiny a dvojice nálad. První madrigal *Erano i capei d'oro* lze chápat dle mého názoru jako určité motto sbírky. Jeho tématem je obdiv (k ženě) a náladově je velmi blízký sedmému madrigalu *I vidi in terra angelici costumi*, který je zároveň prvním madrigalem po pomyslném středu sbírky, za nějž považuji madrigal *Sacro Monte*. Dále se ve sbírce vyskytují tři dvojice madrigalů s kontrastním laděním. Druhý madrigal sbírky *La bella donna* vyjadřuje smutek nad smrtí milované. Jeho kontrastní dvojicí je madrigal *Volgendo gli occhi* (osmý madrigal neboli druhý madrigal druhé části sbírky), jehož tématem je naděje a vyjadřuje radost. Madrigal *Io mi riuolgo in dietro* (třetí madrigal) vyjadřující odloučení kontrastuje s madrigalem *Due rose fresche* (devátý madrigal sbírky, třetí madrigal druhé poloviny sbírky), jenž naopak přímo popisuje splynutí. Čtvrtý madrigal *Quanta invidia io ti porto* vyjadřuje odloučení, jeho kontrastním „partnerem“ je madrigal *Non veggio ove scampar* (desátý madrigal sbírky, čili čtvrtý madrigal druhé části), který by se dal charakterizovat heslem „pronásledování“. Obě části sbírky uzavírá dvojice madrigalů podobného ladění, kdy vyjadřují určitou rozpolcenost z pomíjivosti citu. Jedná se o pátý madrigal sbírky *Aventuroso piu d'altro terreno* a závěrečný madrigal *Perch'io t'habbia guardato*. Náladové souvislosti textových předloh madrigalů jsem pro přehlednost zobrazila v tabulce 3.

Zajímavé je, že texty madrigalů, které jsem označila v tabulce jako dvojice, jsou propojeny také některými klíčovými slovy. Společná klíčová slova jsou obvykle dvě pro každou dvojici madrigalů.

Z tabulky také vyplývá, že kontrastní i podobně laděné skupinky tvoří texty též ve své přímé následnosti, jak je vybral sám skladatel. Je sice možné, že některé skladby mohly být před otištěním ze sbírky vyřazeny a struktura sbírky tak nutně nemusí odrážet původní záměr skladatele. Přesto jsem toho názoru, že i tak je zcela zřejmé, jak sbírka odráží dobovou oblibu

v labilním melancholickém kolísání kontrastních nálad.⁸⁹ Kontrasty nálad a výběr a řazení uvnitř sbírky také poukazují na dobovou zálibu ke struktuře, párování a utváření opozit. Touha po zkoumání a vytváření struktur v umění souvisela se zájmem o starý antický svět a rozvíjením teoretických úvah o antických názorech na svět, umění a myšlení. Dvojice obdivných textů *Erano i capei d'oro – I viti in terra angelici costumi* je spojena dvojicí slov *angelico* a *celeste*.⁹⁰ Madrigaly *La bella donna – Volgendo gli occhi* jsou spojeny třemi klíčovými slovy: *chiave*, *morte* a *ogni cosa*.⁹¹ Třetí dvojici textů *Io mi riuolgo in dietro – Due rose fresche* pojí slova *dolce* a *amante*.⁹² Slovní spojení *begli occhi*⁹³ lze nalézt v madrigalech *Quanta invidia io ti porto* a *Non veggio ove scampar*. Poslední dvojici se společnými slovy jsou texty *Aventuroso piú d'altro terreno* a *Perch'io t'abbia guardato* s výrazy *lagrima/lagrimetta* a *sospiro*.⁹⁴ Madrigal *Sacro Monte* netvoří žádnou dvojici se společnými slovy. Když přihlédnou k tomu, že je zařazen přímo do středu sbírky, jako jediný text není milostnou poezií a navíc nejde na rozdíl od ostatních madrigalů o text z pera Francesca Petrarchy, považují madrigal *Sacro Monte* za vyčnívající. Je tedy nejen pomyslným dělítkem sbírky na dvě části. Svou povahou i umístěním je opět v kontrastu se zbylými texty a tímto způsobem je na něj strhávána pozornost. Souhlasím proto s všeobecně přijímaným názorem, že se jedná o dedikační madrigal, zřejmě císařskému kapelníkovi Philippovi de Monte.⁹⁵

⁸⁹ K tématu melancholických nálad a protikladů viz např. DYKAST s. 12 – 19.

⁹⁰ andělský a nebeský

⁹¹ klíč, smrt a všechno

⁹² sladký a milenec

⁹³ krásné oči; slovo *occhi* se objevuje také v madrigalu *Volgendo gli occhi*, ale není zde ve spojení *begli occhi*, které považují za samostatný výraz.

⁹⁴ slza a vzdech

⁹⁵ Viz EINSTEIN, Alfred a Guido ADLER. *Italianische Musiker und das Kaiserhaus 1567-1625: Dedikationsstücke und Werke von Musikern im Dienste des Kaiserhauses*. Wien: Universal-Edition, 1934.

1.	Eranno i capei d'oro	OBDIV	SHODNÁ NÁLADA	VZÁJEMNĚ KONTRASTNÍ	VZÁJEMNĚ KONTRASTNÍ	VZÁJEMNĚ KONTRASTNÍ	PODOBNÁ NÁLADA
2.	La bella donna	SMUTEK (SMRT)					
	Poi che se sgombro (2.p.)						
3.	Io mi rivuolgo in dietro	ODLOUČENÍ					
	Tallor m'affale in mezzo (2.p.)						
4.	Quanta invidia io ti porto	ODLOUČENÍ					
	Quanta invidia a quell' anime (2.p.)						
5.	Aventuroso piu d'altro terreno	POMÍJIVOST (LÁSKY)					
	Ne tante volte ti vedro giamai (2.p.)						
6.	Sacro monte mio dolce	OSLAVNÁ					
	Se a giusto bel desio (2.p.)						
7.	I vidi in terra angelici costumi	OBDIV	SHODNÁ NÁLADA	VZÁJEMNĚ KONTRASTNÍ	VZÁJEMNĚ KONTRASTNÍ	VZÁJEMNĚ KONTRASTNÍ	PODOBNÁ NÁLADA
	Amor senno valor (2.p.)						
8.	Volgendo gli occhi al mio	RADOST (NADĚJE)					
	La frale vita (2.p.)						
9.	Due rose fresche	SPLYNUTÍ					
	Non vede un simil par (2.p.)						
10.	Non veggio ove scampar	PRONÁSLEDOVÁNÍ					
	E l'imagini lor (2.p.)						
11.	Perch'io t'habbia guardato	ROZHOŘČENÍ (NAD LÁSKOU)					
	Lagime triste et voi (2.p.)						

Tabulka 3

Překlady zhudebněných textů

Aby bylo možné udělat si lepší představu o textové předloze hudební sbírky, je nutné uvést překlady textů. Texty, které vyšly v překladu do češtiny, jsem pro účely této práce převzala. Texty, jejichž překlady nevyšly, nebo zkrátka nebyly dostupné, pokusila jsem se přeložit sama. Pořadí textů odpovídá pořadí ve sbírce Carla Luythona. U italských originálů je vždy uvedeno číslo z Petrarцова sborníku.⁹⁶

90	
Erano i capei d'oro a l'aura sparsi che 'n mille dolci nodi gli avolgea, e l'vago lume oltra misura ardea di quei begli occhi, ch'or ne son sí scarsi;	<i>Ty zlaté vlasy, co tak sladce vlály⁹⁷ a co je vánek splétal v prstencích, ty krásné oči, co tak hořivaly tou něžnou září, co ted' hasne v nich,</i>
e 'l viso di pietosi color' farsi, non so se vero o falso, mi pareo: i' che l'ésca amorosa al petto avea, qual meraviglia se di súbito arsi?	<i>ta tvář a soucit, rozestřený na ní, ať už byla pravda nebo klam: jaký div, že jsem chytl na setkání, byl-li toud Lásky ve mně přichystán?</i>
Non era l'andar suo cosa mortale, ma d'angelica forma; et le parole sonavan altro, che pur voce humana.	<i>Když přicházela, když se kolem brala, šla jako anděl, a když promlouvala, jako by někdo z nebe promlouval.</i>
Uno spirito celeste, un vivo sole fu quel ch'i'vidi: et se non fosse or tale, piagha per allentar d'arco non sana.	<i>Bylo to pro mne božské navštívení, živoucí den; a i když se dnes mění, i když luk klesá, rána trvá dál.</i>

⁹⁶ PETRARCA, Francesco a Giancarlo CONTINI (ed.). *Il Canzoniere*. Torino: Einaudi, 1964

⁹⁷ překlad převzat z: FRYNTA, Emanuel, Jaroslav POKORNÝ a Jan VLADISLAV. *Navštívení krásy: italská renesanční lyrika*. Praha: Mladá fronta, 1964, s. 71

La bella donna che cotanto amavi
 subitamente s'è da noi partita,
 et per quel ch'io ne spero al ciel salita,
 sí furon gli atti suoi dolci soavi.

Tempo è da ricovrare ambo le chiavi
 del tuo cor, ch'ella possedeva in vita,
 et seguir lei per via dritta expedita:
 peso terren non sia piú che t'aggravi.

Poi che se' sgombro de la maggior salma,
 l'altre puoi giuso agevolmente porre,
 sallendo quasi un pellegrino scarco.

Ben vedi omai sí come a morte corre
 ogni cosa creata, et quanto all'alma
 bisogna ir lieve al periglioso varco.

*Překrásná žena, již tak miloval,⁹⁸
 až překotně se od nás odloučila
 a na nebe, jak doufám, vystoupila:
 Vždyť každý její čin jen sladce hřál.*

*Je čas, abys zas oba klíče vzal,
 Jež k tvému srdci měla, dokud žila.
 Ved' k ní pout' přímou, jež se nestočila –
 kéž zátěž země netíží tě dál!*

*Nejtěžší břemeno je odložené,
 Ta další můžeš lehce odložit,
 jak poutník bez tlumoku stoupat sem.*

*Ted' jasně vidíš, jak se k smrti žene
 vše, co je stvořené, jak třeba jít
 je duši lehké strastným průsmykem.*

⁹⁸ překlad převzat z: PETRARCA, Francesco a Jaroslav POKORNÝ. *Zpěvník: výbor z poezie*. Vybral a přeložil Jaroslav Pokorný. Praha: Československý spisovatel, 1979, s. 73

Io mi rivolgo indietro a ciascun passo
col corpo stanco ch'a gran pena porto,
et prendo allor del vostr'aere conforto
che 'l fa gir oltra dicendo: Oimè lasso!

Poi ripensando al dolce ben ch'io lasso,
al camin lungo et al mio viver corto,
fermo le piante sbigottito et smorto,
et gli occhi in terra lagrimando abasso.

Talor m'assale in mezzo a'tristi pianti
un dubbio: come posson queste membra
da lo spirito lor viver lontane?

Ma rispondemi Amor: Non ti rimembra
che questo è privilegio degli amanti,
sciolti da tutte qualitati humane?

*Při každém kroku obracím se zpátky⁹⁹
tělem, jež ztěžklo, že je sotva neso,
a vanem od vás zotavím se vratký
a dál jdu, vzdechů, svěřuje se, hlesu;*

*pak vzpomenu si, co nechal jsem tu blaha,
dlouhá je pouť a sotva život stačí,
i zblednu, cítím, smrt jak na mne sahá,
a oči klopím v usedavém pláči.*

*A prostřed žalostného rozplývání
ptám se, jak to, že údy, pouhé kosti,
od ducha mohou žítí odloučeny.*

*Však dí mi Láska: Což už nevíš ani?
To milujících úděl vyvolený,
vyňatý ze zákonů pozemskosti.*

⁹⁹ překlad převzat z: PETRARCA, Francesco. *Vzývání: výbor z lyriky*. Vyd. 1. Praha: Jaroslav Podroužek, 1944, s. 8
Můj vlastní překlad viz analýza.

Quanta invidia io ti porto, avara terra,
 ch'abbracci quella cui veder m'è tolto,
 et mi contendi l'aria del bel volto,
 dove pace trovai d'ogni mia guerra!

Quanta ne porto al ciel, che chiude et serra
 et sí cupidamente à in sé raccolto
 lo spirto da le belle membra sciolto,
 et per altrui sí rado si diserra!

Quanta invidia a quell'anime che 'n sorte
 ànno or sua santa et dolce compagnia
 la qual io cercai sempre con tal brama!

Quant'a la dispietata et dura Morte,
 ch'avendo spento in lei la vita mia,
 stassi né suoi begli occhi, et me non chiama!

*Kolik závisti ti přináším, chamtivá země,¹⁰⁰
 která ji objímá, zrak koho jsem ztratil,
 a zabraňuje mi dívat se na tu krásnou tvář,
 v níž jsem našel klid ode všeho boje!
 Kolik nesu k nebi, jež je uzavřené,
 věznicí, a shromáždil bych dychtivě k sobě
 duši z těch krásných uvolněných údů,
 zřídka kdy uvolněných pro ostatní!
 Jak závidím těm duchům,
 kteří jsou nyní s ní ve sladké svaté
 společnosti,
 kterou jsem vždy hledal s takovou touhou!
 Kolik nelítostné kruté Smrti,
 která hasí můj život s jejím,
 zůstává v jejích krásných očích, ale mě
 nevolá!*

¹⁰⁰ vlastní překlad

Aventuroso piú d'altro terreno,
 ov'Amor vidi già fermar le piante
 ver' me volgendo quelle luci sante
 che fanno intorno a sé l'aere sereno,

prima poria per tempo venir meno
 un'immagine salda di diamante
 che l'atto dolce non mi stia davante
 del qual ò la memoria e 'l cor sí pieno:

né tante volte ti vedrò già mai
 ch'i' non m'inchini a ricercar de l'orme
 che 'l bel pie' fece in quel cortese giro.

Ma se 'n cor valoroso Amor non dorme,
 prega, Sennuccio mio, quand 'l vedrai,
 di qualche lagrimetta, o d'un sospiro.

*Tato půda je šťastnější než jiné,¹⁰¹
 na ní jsem viděl jednou stanout Lásku,
 otáčející ty posvátné oči ke mně,
 až vzduch kolem ní ztichl:
 socha z oceli se ztrácí
 s časem, předtím než její sladká moc
 vyplňující mou paměť i srdce mé,
 mohla přestat stát přede mnou:
 ale mnohokrát jsem ji mohl zavolat zpět,
 stále bych se ještě skláněl a hledal otisky
 jejích krásných nohou při své dvorné chůzi.
 Ale pokud Láska nespí v ctihodném srdci,
 pros ho, Sennuccio, až ho uvidíš,
 pro pár malých slz nebo pro její povzdech.*

¹⁰¹ vlastní překlad

<p>Sacro monte, mio dolce almo soggiorno, ché fra verdi smeraldi et sacri allori di care gentil piante hor frondi e fiori, al mondo mostri onde sei ricco adorno.</p> <p>Né temi di fortuna oltraggio e scorno, perchè meno a colui che tanto honori rendi frutti soiavi ei tuoi te sori, mandiove nasce et s'alza e abbassa il giorno.</p> <p>Sé a giusto bel desio segue bel fine, per me immortal fia anchora il tuo bel verde, la state eterna primavera.</p> <p>Né fredda ria stagion fia mai ch'inchine la tua bellezza perch' al mondo pera, Monte honor virtù gloria rinverde!</p>	<p><i>Svatá horo, můj božský sladký pobyt¹⁰² mezi zelenými smaragdy a posvátnými vavříny, milé laskavé stromy plné květin a květů na našem světě, pro něhož jsi okázale krásný. Toho se boj, že se štěstěna odváčí a poníží, protože méně tak jeho ctí, uvědom si, že tyto nádherné plody jsou tvým pokladem, úžasný zrod, východ dne. Pokud toužíš po dobrém spravedlivém cíli, pro mne budiž opět nesmrtelná tvá krásná zelená, stav věčného jara. Ať ten chladné neblahé období vůbec nikdy nepřijde, tvá krása, nad níž v světě není. Hoře (Montemu) budiž věnována úcta, ctnost a sláva.</i></p>
--	--

¹⁰² vlastní překlad

I' vidi in terra angelici costumi
et celesti bellezze al mondo sole,
tal che di rimembrar mi giova et dole,
ché quant'io miro par sogni, ombre et fumi;

et vidi lagrimar que' duo bei lumi,
ch'àn fatto mille volte invidia al sole;
et udí' sospirando dir parole
che farian gire i monti et stare i fiumi.

Amor, Senno, Valor, Pietate, et Doglia
facean piangendo un piú dolce concento
d'ogni altro che nel mondo udir si soglia;

ed era il cielo a l'armonia sí intento
che non se vedea in ramo mover foglia,
tanta dolcezza avea pien l'aere e 'l vento.

*Andělský mrav já viděl šlechtit zemi¹⁰³
a krásy, jimž zde dole rovných není;
když vzpomenu jen, blaze, bolno je mi,
tak sen a dým a stín jsou mému zření.*

*A zřel dvě světla, slznou vláhu dštila,
krásná, až slunce zář jim závidělo,
a slyšel vzdech, a jím se slovo chvělo,
jímž proud by stanul, řeka zakřepčila.*

*Poznání, Láska, Bol a Slitování
lkajíce sklenuly tak sladké pěni,
že předčilo, co znal kdy lidský sluch.*

*A nebe poslouchalo v okouzlení,
a v haluzích se nehnul lístek ani;
tak slastí naplněn byl van i vzduch.*

¹⁰³ překlad převzat z: překlad převzat z: PETRARCA, Francesco. *Vzývání: výbor z lyriky*. Vyd. 1. Praha: Jaroslav Podroužek, 1944, s. 40

Volgendo gli occhi al mio novo colore
che fa di morte rimembrar la gente,
pietà vi mosse; onde, benignamente
salutando, teneste in vita il core.

La fraile vita, ch'ancor meco alberga,
fu de' begli occhi vostri aperto dono,
et de la voce angelica soave.

Da lor conosco l'esser ov'io sono:

ché, come suol pigro animal per verga,
cosí destaro in me l'anima grave.
Del mio cor, donna, l'una et l'altra chiave

avete in mano; et di ciò son contento,
presto di navigare a ciascun vento,
ch'ogni cosa da voi m'è dolce honore.

*Zrak jste k mé nové barvě obrátila,¹⁰⁴
k té, které smrt nám připomíná všem.
Soucit vás jal. Blažícím pozdravem
naživu jste mi srdce zachránila.*

*Ještě jde křehký život se mnou dál:
Byl z vašich očí darem upřímným
i z líbezného hlasu andělského.
Jen z nich, co jsem a kde jsem nyní, vím.*

*Jak bič když líné zvíře popohnal,
tak vzbudily mou duši z trudu zlého.
Klíč k radostem i smutku srdce mého*

*vy máte, paní. S tím jsem spokojen;
připraven vyplout s každým větrem ven.
Vždyť od vás vše mi sladká čest vždy byla.*

¹⁰⁴ překlad převzat z: PETRARCA, Francesco a Jaroslav POKORNÝ. *Zpěvník: výbor z poezie*. Vybral a přeložil Jaroslav Pokorný. Praha: Československý spisovatel, 1979, s. 44

Due rose fresche, et colte in paradiso
l'altrier, nascendo il dí primo di maggio,
bel dono, et d'un amante antiquo et saggio,
tra duo minori egualmente diviso

con sí dolce parlar et con un riso
da far innamorare un huom selvaggio,
di sfavillante et amoroso raggio
et l'un et l'altro fe' cangiare il viso.

- Non vede un simil par d'amanti il sole -
dicea, ridendo et sospirando in seme;
et stringendo ambedue, volgeasi a torno.

Cosí partia le rose et le parole,
onde 'l cor lasso anchor s'allegra et teme:
o felice eloquentia, o lieto giorno!

*Dvě čerstvé růže, společně v ráji¹⁰⁵
právě rozvité na prvního máje,
krásný dárek, starším a moudrým milencem,
mezi dva mladé stejně rozdělený*

*s takovou sladkou řečí a úsměvem,
buzená divokou zamilovaností,
a jiskřivými a milostnými zášlehy
jednomu i druhému změnila výraz.*

*Slunce nikdy nevidělo takové milence –
řekl, současně s úsměvem a povzdechem;
a navzájem se objali, pak se obrátil k
odchodu.*

*Tak růže i slova zmizela,
tudiž unavené srdce zůstává v radosti a ve
strachu:
ó šťastná výmluvnost, ó radostný den!*

¹⁰⁵ vlastní překlad

Non veggio ove scampar mi possa omai:
 sí lunga guerra i begli occhi mi fanno,
 ch'i' temo, lasso, no 'l soverchio affanno
 distruga 'l cor che triegua non à mai.

Fuggir vorrei; ma gli amorosi rai,
 che dí et notte ne la mente stanno,
 risplendon sí, ch'al quintodecimo anno
 m'abbaglian piú che 'l primo giorno assai;

et l'immagine lor son sí cosparte
 che volver non mi posso, ov'io non veggia
 o quella o simil indi accesa luce.

Solo d'un lauro tal selva verdeggia
 che 'l mio adversario con mirabil arte
 vago fra i rami ovunque vuol m'adduce.

*Zřím, spásy není mi, už ztrácím víru.¹⁰⁶
 tak dlouho rád už těch zraků zření,
 že strach mám, ach, to divé utrpení
 sklátí mi srdce, neznalé už míru.*

*Rád unik bych; však milostné to plání,
 jež dnem i nocí v hloubi skryto je mi,
 ted' v roce patnáctém jen prudčej žhne mi
 v oko než první jeho zavítání.*

*A jeho zrcadlení prší v kraje,
 že není místa, kde bych nezřel okem
 tu zář a svit, jenž zas jen z ní mi šleh.*

*Laur¹⁰⁷ jediný tak celým hájem leh,
 že vrah můj, umně o mne ukládaje,
 láká mě v houšť, a každíčkým mým krokem.*

¹⁰⁶ překlad převzat z: PETRARCA, Francesco. *Vzývání: výbor z lyriky*. Vyd. 1. Praha: Jaroslav Podroužek, 1944, s. 32

¹⁰⁷ vavřín

Perch'io t'abbia guardato di menzogna
 a mio podere et honorato assai,
 ingrata lingua, già però non m'ài
 renduto honor, ma facto ira et vergogna:

ché quando piú 'l tuo aiuto mi bisogna
 per dimandar mercede, allor ti stai
 sempre piú fredda, et se parole fai,
 son imperfecte, et quasi d'uom che sogna.

Lagrime triste, et voi tutte le notti
 m'accompagnate, ov'io vorrei star solo,
 poi fuggite dinanzi a la mia pace;

et voi sí pronti a darmi angoscia et duolo,
 sospiri, allor traete lenti et rotti:
 sola la vista mia del cor non tace.

Proto jsem tě chránil od lží,¹⁰⁸

*a umožnil čestnou řeč,
 nevděčný jazyku, tys nevrátil čest,
 ale způsobil mi hněv a rozpaky:*

*a čím více potřebuji vaši pomoc
 požádat o milost, tím více jste mrazivá
 a slova, která zní nedokonale,
 jako ty tvořené v e snu člověka.*

*A vy, smutné slzy, zůstaňte se mnou
 celou noc, když chci být sám,
 pak mizí před tváří mého klidu.*

*A vy, vzdechy, připravené přinést mi úzkost
 a smutek, vstupujete pomalu a přerývaně,
 takže jen můj výraz nemlčí o mém srdci.*

¹⁰⁸ vlastní překlad

Analýza vybraných madrigalů

K důkladnější analýze jsem zvolila dva madrigaly. Každý z obou madrigalů se nachází v jiné části sbírky, pokud považuji za dělícího mezi částmi oslavný madrigal *Sacro Monte*. Další kritérium pro výběr madrigalů k analýze byla jejich zvuková podoba. Vybrala jsem madrigaly, které mi připadaly zajímavé z hlediska celkového znění a na nichž se dá ukázat Luythonův kompoziční styl. Luythonovy madrigaly, které již byly edičně zpracovány,¹⁰⁹ dle mého názoru nedostatečně vyjadřují specifika Luythonovy tvorby.

V rámci analýzy bych chtěla ukázat, že Luython byl schopným skladatelem, který plně v rámci dobových kompozičních pravidel využíval všechny kompoziční prostředky, které měl k dispozici. Chtěla bych ukázat, že se například nebojí použít nápadné disonantní souzvuky. Přestože Luython pracuje s disonancemi v rámci pravidel, pracuje s nimi poměrně odvážně. Luython kupříkladu často rozvede disonanci do další disonance. Hojně využívá chromatických tónů a používá je k vytváření rétorických figur a zdůrazňování vybraných hudebních pasáží. V oblibě má půltónové postupy jak v melodické lince, tak mezi hlasy navzájem.

Luython si byl jistě moc dobře vědom, jaké má možnosti a jak je efektně využít. To platí jak pro jeho madrigalovou tvorbu, tak pro jeho moteta. Všimnul si toho již Smijers, když se pozastavuje nad tím, že Luython při vedení melodie často porušuje pravidla pro vedení melodie, jaká byla v 19. století pro hudbu 16. století známa.¹¹⁰ Smijers upozorňuje na odvážné melodické postupy, jako je například postup zmenšené kvinty. Comberiati naproti tomu zřejmě nevnímá Luythona jako výjimečného skladatele. Říká, že Luython se nezdál být výjimečným členem císařské kapely z hlediska jeho tvůrčích výstupů či hudebních úspěchů, ale spíše kvůli délce trvání jeho služby.¹¹¹

Určitých zvláštností si všímá při analýze Luythonovy duchovní hudby také Erika Honisch. Poukazuje na neočekávané řešení kadencí a na střídání modů v rámci skladby. Výrazné kadence i změny modu počítá mezi rétorické figury, které zvýrazňují text.¹¹² Obávám se však, zda se v tomto případě nejedná o dezinterpretaci určení modů. Luython zastírá, v jakém modu je skladba komponována a modus je proto sluchem neurčitelný. Pro určení modu je důležitý

¹⁰⁹Jedná se následující madrigaly: *Erano i capei d'oro a l'aura sparsi, Sacro monte, mio dolce almp spggoprmp, Perch'io t'habbia guardato di menzogna*. Více viz: EINSTEIN, Alfred a Guido ADLER. *Italianische Musiker und das Kaiserhaus 1567-1625: Dedikationsstücke und Werke von Musikern im Dienste des Kaiserhauses*. Wien: Universal-Edition, 1934, s. 37-47 + ediční zpráva

¹¹⁰SMIJERS, Albert. *Karl Luython als Motetten-Komponist*. Amsterdam: G. Alsbach & Co., 1923, s. 72

¹¹¹Comberiati, s. 62

¹¹²HONISCH, Erika. *Sacred music in Prague, 1580-1612*. Chicago: Illinois, 2011, disertační práce

hexachord, ve kterém se skladba pohybuje. Hexachord také určuje použití chromatiky a šikovnou prací skladatele se dá charakter modu zcela zamaskovat.¹¹³ Nebudu se na tomto místě však věnovat prověřování tvrzení Eriky Honisch, neboť v této práci není k tomu prostor. Pro následující analýzu je důležité, že editorské zásahy v podobě doplňování posuvek byly naprosto minimální. Důvodem mého rozhodnutí vyhnout se doplňování posuvek je fakt, že všechny Luythonovy tisky jsou pečlivě vytištěné a pokud si posuvku přejí, je důsledně uvedena.¹¹⁴ Výjimku tvoří pouze melodický postup v jednom hlase, kdy jsou jednotlivé znaky stejné notové výšky blízko u sebe. V tom případě platí posuvka i na další znaky, podobně jako v současné době platí posuvka po celou dobu trvání taktu.

V následující analýze dvou vybraných madrigalů člením hudební proud na úseky podle kadencí. Domnívám se, že Luythonovy madrigaly lze analyzovat jako úsekovou formu, přičemž každý úsek je vymezen kadencí. Cílem mé práce není rozbor a harmonická analýza v kontextu současného chápání hudby. Naopak se snažím alespoň trochu přiblížit chápání hudby 2. poloviny 16. století.¹¹⁵ Hudební úseky zároveň odpovídají členění textu. Většinou v rámci jednoho úseku je zhudebněna jedna část textu. Někdy se v dalším hudebním úseku opakuje předchozí text. Jednotlivé hudební úseky obvykle mezi sebou nemají striktní hranice, ale proud hudby, tak jak je to typické u kompozic Luythonovy doby, plyne většinou jednoduše díky prolínání hlasů a prolínání nástupů dalších hudebních i textových úseků.

Madrigal *Io mi riuolgo in dietro*

Skladba má v předznamenání *1b* a pohybuje se proto v hexachordu *molle*. Z toho vyplývá možné užití chromatických tónů, které Luython v průběhu skladby skutečně všechny využívá.¹¹⁶ Madrigal se pohybuje v dóřském modu, který je ovšem důmyslně zakryt a není sluchově rozpoznatelný. Jediným návodem k určení modu je použití hexachordu, melodický

¹¹³ Děkuji za konzultaci tohoto problému docentu Romanu Dykastovi.

¹¹⁴ Luython například používá bezprostředně po zaznění posuvky v určitém hlase nasazení melodie v ostatních hlasech bez posuvky. V takovém případě, i když je v tomto okamžiku zvuková stránka madrigalu „odvážnější“, posuvky nedoplňuji, jelikož by jinak byly jistě uvedeny, soudě podle celkové podoby Luythonových tisků, kde jsou posuvky vždy na tom místě, kde si je skladatel přál. Domněnku podporuje také fakt, že Luython posuvkami ve svých skladbách nešetří a používá jak odrážky, tak křížky (fis, cis, gis) i béčka (b, es).

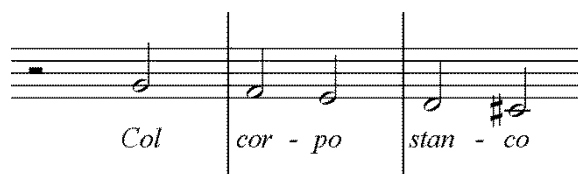
¹¹⁵ Důležitou literaturou pro dobové chápání hudby mi byla kniha Joachima Burmeistera, kde je popisováno právě úsekové členění hudby podle kadencí, problematika modů atd. BURMEISTER, Joachim a Martin RUHNKE (ed.). *Musica Poetica*. Kassel: Bärenreiter, 1955. Documenta musicologica, 1. Reihe: Druckschriften-Faksimiles, 10

¹¹⁶ Hexachord *molle* obsahuje řadu tónů F-G-A-B-C-D, v renesanci rozšířen o E nebo Es. Z hlediska využití chromatiky je dovoleno zvýšit 1., 4. a 5. tón v hexachordu, což v tomto případě znamená možnost rozšíření výběru tónů na Fis, H, Cis.

začátek skladby a podoba závěrečných kadencí skladby. Jelikož je madrigal zakončen souzvukem G-H-D, tedy na druhém stupni hexachordu *molle*, jedná se o dórský modus.

Skladba začíná imitačními nástupy hlasů v reperkusi A-C-B-Q-T na text *Io mi riuolgo in dietro a ciascun passo* (Obracím se zpět na každém kroku). V prvním úseku skladby (takt 1-5) se představí takto všechny hlasy. V taktech 6 – 9 se úvodní text opakuje, hlasy postupují homorytmicky a sylabicky, přičemž altus je zdůrazněn tím, že nastupuje se zpožděním o 3 doby. Quintus se opakování neúčastní.

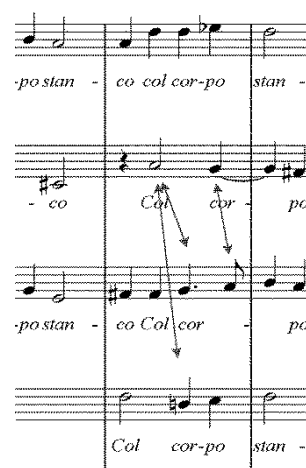
Další úsek madrigalu plynule navazuje na předchozí, což je dáno překrýváním doznívání a nových nástupů jednotlivých hlasů. Melodie je však podložena novou částí textu *col corpo stanco ch'o gran pena porto* (unaveným tělem, jež s bolestí nesu.) Quintus začíná sestupným



Obrázek 10

motivem v delších rytmických hodnotách (minima), na jehož závěru je použit půltónový postup na slově *stanco* (unavený) pomocí zvýšení tónu *c* na *cis* (viz obrázek 10). Tenor se prozatím odmlčuje, ale ostatní hlasy (cantus, altus a bassus) rytmizují při užití

semiminim, což kontrastuje s pohybem v quintu. Cantus, altus a bassus jakoby rozpohybovávají rytmickou vlnu, na které je text nesen (takt 9-10).¹¹⁷ V taktu 11 nastupuje tenor, bassus se naopak odmlčuje. Rytmický proud je ještě pohyblivější díky tečkované rytmizaci a užití fúzy v altu. Celý úsek pracuje s chromatikou a na krátké ploše dvou taktů se tak v různých hlasech v rychlém sledu střídá *cis*, *fis*, *h* a *es*. Vznikají synkopické disonance, které jsou poměrně odvážně pojaté. V taktu 11 zároveň zaznívá *a*, *h* a *g*. Disonance jsou sice rozvedeny, ale jejich rozvedem vzniká další disonance *a* proti *g* (viz obrázek 11). V taktu 14-15 výrazně kadencuje quintus. Kadence na sebe poutá pozornost i díky disonanci v taktu 14 za pomoci průchodných tónů v quintu, kdy společně zní tóny *d* a *c*. Současně s kadencí již od taktu 14



Obrázek 11

nastupuje v bassu nová textová fráze *et prendo allor del vostro aere conforto* (a vezmu pak od vás vánek útěchy). Ve druhé polovině taktu nastupuje s novou frází tenor a cantus, altus nasazuje ve druhé polovině taktu 16. Quintus se v tomto textovém úseku odmlčuje. Cantus a

¹¹⁷Pro případného interpreta je důležité sledovat, zda je některý hlas veden jinak oproti ostatním. Zde například quintus je zpracován jinak než ostatní hlasy, nese důležitou melodickou linku. Ostatní hlasy mají sice důležitou rytmicko-harmonickou roli, ale dají se chápat jako doprovodná skupina ke quintu, jakožto zde na okamžik sólovému hlasu.

Tenor nastupují v homofonii, altus a bassus mají vlastní rytmický průběh.

Další textový úsek zaznívá nejprve v tenoru v bezprostřední návaznosti na kadenci v taktu 18. Plynulost propojení úseků je zajištěna překrýváním začátku nové a koncem předchozí fráze v altu a tenoru. Cantus, quintus a bassus nastupují s novou frází po pomlce a imitacích. Text *Che fa gir altra dicendo oime lasso* (což mi pomáhá jít dál, říkám: ach já ubohý) je zhudebněn pomocí rytmického motivu *minima – semiminima – semiminima – minima*, který se postupně přenáší do všech hlasů. Slovo *dicendo* je podpořeno hudební figurou. Je zhudebněno pomocí sestupné melodie, a tím naznačuje smutné rozpoložení. Smutné zanařikání, litování sebe sama v textu *oime lasso* je zdůrazněno půltónovými postupy melodie a dlouhou a výraznou kadencí. Zajímavý je také melodický pohyb napříč hlasy, kdy po tónu *es* (v quintu a bassu) přijde *f* (v altu, tenoru a bassu) a následně *e* (v altu).¹¹⁸ Skladatel zde důmyslně využívá kompozičních pravidel, která dovolují zvyšovat či snižovat určité tóny hexachordu. Základní i zvýšené či snižené tóny mají v podstatě stejnou hodnotu, stejnou důležitost, ale v hudebním kontextu mohou být efektně využity a zdůraznit tak určité místo či moment ve skladbě, jako zde například poutá pozornost ke smutnému povzdechu *oime lasso*.¹¹⁹

Další hudební úsek a nová textová fráze přichází v taktu 28. Text *Poi ripensando al dolce ben lasso* (pak vzpomenu, co nechal jsem tu blaha) je nejprve přednesen cantem a bassem, které nastupují na druhou dobu 28. taktu homofonně a navzájem postupují v protipohybu. Ve druhé polovině 28. taktu nastupují také quintus a tenor. V altu ještě dozní kadence z předchozí fráze, od 29. taktu se alt odmlčuje. Důraz je položen na slovo *dolce* (sladký, blažený), kde je cíleně použita chromatika. V cantu je v taktu 30 chromaticky vedena melodie *h* (s odrážkou) – *c*, a v quintu *d* – *es*.

V další frází od taktu 33 s textem *Al camin lungo et al mio viver corto* (dlouhá je cesta a můj život krátký) postupuje cantus a tenor společně v terciích (viz obrázek 12). V taktu 35 se melodický průběh těchto hlasů rozchází, ale k tenoru se v unisono připojuje altus. Unisono vzniká důmyslným imitačním nástupem altu v polovině 34. taktu. Melodický průběh cantu dospěje v mezi takty 36 a 38 k výrazné kadenci. Kadencuje v terciích společně s altem. Quintus a bassus po celou dobu mlčí, ale nastupují s opakováním stejné textové fráze v taktu 38. Práce s hlasy je podobná jako v předchozích taktech, ale odmlčuje se tenor. Quintus a bassus začínají opakovanou textovou frází v polovině taktu 38 homofonně v terciích, altus se přidává v polovině taktu 39 v imitaci a v taktu 40 dospěje k terciovému postupu s bassem. Na

¹¹⁸Výskyt změn v posuvkách krátce po sobě, ale v jiném hlasu, podporuje teorii, že všechny posuvky jsou doplňovány podle intence skladatele. Nejsou-li posuvky přítomny, nemají být dle mého názoru editorem doplňovány. Odrážky jsou v tisku doplňovány stejně důsledně jako ostatní posuvky.

¹¹⁹Chromatika a akcidentální tóny se hodí k vyjádření afektu smutku. Viz DYKAST, s. 155

poslední době 39. taktu nastupuje v imitaci také cantus. Fráze je zakončena výraznou kadencí. Celá zhudebněná oblast textu *Al camin lungo...* vyznívá zvukově velmi průzračně. Párování hlasů do terciových či unisonových souzvuků pomocí imitační práce je velmi efektní a dokládá Luythonovu skladatelskou zručnost. Několikrát imitační opakování fráze lze chápat jako rétorickou figuru, která odpovídá významu textu – dlouhá cesta.

Obrázek 12

Na přelomu 43. a 44. taktu začíná další textový úsek *Fermo le piante sbigottito e smorto* (zastavuji slzy vyděšený a bledý). Ke zhudebnění je využit rytmický vzorec *minima – semiminima – semiminima – minima*, který byl použit již pro zhudebnění textu *Che fa gir altra dicendo oime lasso*. Melodie v cantu začíná vysokým nasazením na *f''*, čímž se zdůrazňuje slovo *fermo* (zastavuji).

Dále můžeme sledovat rytmické párování hlasů, nejprve jsou syrytmicky vedeny cantus s tenorem, poté cantus s bassem. Textový úsek se dvakrát opakuje, při jeho prvním zaznění mlčí bas, pak mlčí quintus. Při druhém opakování textového úseku se odmlčuje quintus.

Textový úsek *Et gl'occhi in terra lagrimando abbasso* (a z očí na zem kanou slzy) uzavírá *prima pars* analyzovaného madrigalu. Melodický vrchol v tomto úseku leží v cantu na slově *lagrimando* (pláč). Slovo je zvýrazněno také v cantu vysokým nasazením melodie oproti ostatním hlasům a také melodickým skokem malé sexty v taktu 53. Hlavním nositelem výrazu a afektu je právě cantus, který nastupuje po pomlce a v drobnějších rytmických hodnotách, než na stejném místě (takt 52-53) vzájemně homorytmické ostatní hlasy. Podporu smutného ladění slova *lagrimando* představuje sestupný půltónový krok v cantu v taktu 53 z *es''* na *d''*. V cantu, altu a bassu je použita posuvka *es*. Po tomto slově spěje melodický průběh postupně ve všech hlasech k výrazné kadenci zakončující první část madrigalu, vyúsťující v souzvuk *d-*

fis-a. Závěr je poloviční.

Secunda pars tohoto madrigalu zhudebňuje poslední dvě strofy sonetu. Začíná homorytmickým vedením cantu, altu a tenoru s textem *Tal'or m'affale in mezzo a tristi pianti un dubio* (uprostřed žalostného pláče a pochybností). Altus začíná zvýšeným prvním tónem hexachordu molle – *fis'* a pokračuje půltónovým vzestupným krokem na *g'*. Ostatní znějící hlasy začínají rovněž vzestupným vedením hlasů, cantus stoupá o malou tercii, tenor o velkou sekundu. V 5. taktu tyto hlasy kadencují a zároveň nastupují i quintus a bassus. Již na začátku fráze používá Luython chromatiky. Oproti předepsanému *b* zní *h*, tón *c* se na slově *tristi* v cantu mění na *cis*.¹²⁰ V 6. taktu se vyskytuje v tenoru *h*, v 7. taktu je v bassu a tenoru *es*. Luython si pohrává s labilním vyzněním souzvuku při užití posuvek i v ostatních taktech a hlasech, kdy tón *f* nahrazuje tónem *fis*. Kompozice je utvářena s ohledem nejen na horizontální proud melodie, ale také na vertikální harmonický souzvuk. Zvýrazněno je sousloví *tristi pianti* (žalostný pláč) v taktech 9 – 10 použitím posuvek *fis* a *es* sice v různých hlasech, ale zaznívajících bezprostředně za sebou. Zároveň v taktu 9 zaznívá na slově *pianti* disonance mezi tenorem a bassem, kdy zní společně tón *d* a tón *es*.

Velký důraz klade Luython na slovo *dubio* (pochybuji) tím, že ho vícekrát opakuje (takty 10–12) a také tím, že v cantu používá drobnější rytmické hodnoty i tečkovaný rytmus. Všechny hlasy kadencují mezi takty 11 a 12. Zakončení tohoto úseku je velmi výrazné, neboť se kadence téměř nepřekrývají s nástupem nové fráze. V taktu 12 sice na poslední dobu nastupuje s novou frází quintus, ale v této chvíli již pouze v ostatních hlasech doznívá poslední tón kadence.

Nástup nové fráze s textem *Come posson questa membra* (jak mohou tyto údy) je velice výrazný. Zhudebněn je deklamačně. Ve 13. taktu nastupuje vysoko posazený cantus na tónu *f''*. Samotný intervalový skok od posledního tónu předchozí fráze je dostatečně nepřehlédnutelný (velká sexta), ale důležité je povšimnout si zároveň kontextu s ostatními hlasy. Odmlčuje se alt a bas, quintus recituje na jednom tónu. Tenor postupuje s cantem v terciích a nastupuje rovněž jako cantus v taktu 13. Tón *f* zaznívá bezprostředně po *fis*, které je v altu v taktu 12. Vzniká viditelný a ještě více slyšitelný ostrý důraz na začátek nové textové fráze. Komplex všech uvedených okolností považuji za rétorickou figuru. Domnívám se, že toto hudební zdůraznění využil opět Luython velmi důmyslně, přičemž stojí takřka na hraně

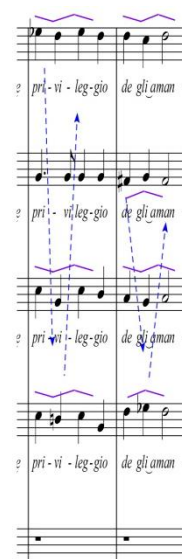
¹²⁰Také zde si v cantu v taktech 4 a 5 můžeme povšimnout, že i pokud jsou tóny stejné výšky uvedeny krátce po sobě (proloženy jen střídavým tónem), jsou v tisku důsledně použity posuvky. Proto by neměl editor doplňovat posuvky ani v případě, jsou-li tóny zapsané ve stejné výšce notové osnovy blízko sebe. Posuvky nejsou v tisku opakovaně doplňovány pouze v případě, že se tóny vyskytují bezprostředně za sebou.

dobových kompozičních pravidel. Tón *f'* je totiž nasazen bezprostředně po zaznění tónu *fis* v jiném hlase. Použití tónu *fis*, jakožto zvýšeného prvního tónu v hexachordu molle Luython v celé skladbě často používá, obzvláště v kadencích. Nástup tónu *f* bezprostředně po tónu *fis* je ale zvukově velmi výrazný tím spíš, že je nasazený vysoko. Těsné zaznění těchto tónů po sobě, i když každý v jiném hlase, je mírně provokativní a může být pojato jako harmonická příčnost. Samo o sobě na oněch tónech by nebylo nic zvláštního, zajímavé a důmyslné je však jejich použití v kontextu daného hudebního úseku.

V taktu 15 pokračuje úsek textem *da lo spirito lor viver lontano* (od ducha žít vzdálené) a je hudebně pojat jako dlouhá kadence, která trvá až do taktu 19. Domnívám se, že dlouhé kadencování by zde mohlo být chápáno také jako rétorická figura, vyjadřující právě velkou vzdálenost údů od ducha.

Na přelomu taktů 19 a 20 dvacet Luython zhudebňuje další část textu *Ma rispondemi Amor: non ti rimembra* (však odpovídá láska: nevzpomínáš si) opět velmi důmyslně. Hlasy si navzájem odpovídají po dvojicích v imitaci, což by se dalo považovat za rétorickou figuru odpovědi. Zároveň si Luython opět hraje s chromatikou. Tak například v taktu 20 zazní bezprostředně po tónu *h* v basu tón *es* v altu. Vzájemné odpovědi dvojic hlasů se postupně zrychlují, nastupují v těsnách, takže se zahušťuje faktura, až vyústí do kadence v plné sazbě na spojení *non ti rimembra* (nepamatuješ si, nevzpomínáš si) v taktech 25-26. Postupnému zahušťování faktury dle mého názoru může evokovat naléhavost otázky, která následuje: nevzpomínáš si? *Non ti rimembra?*

Nový úsek je oproti předešlému kontrastní, začíná v taktu 27 bez basu akordickou deklamací, jen s drobným rytmickým ozvláštňením v quintu v taktu 28, kde je použit tečkovaný rytmus. Akordická homofonní sazba dovoluje výrazné hry s chromatikou a celý úsek textu *che questo e privilegio de gli amanti* (co je výsada milujících) působí labilně, melancholicky (viz obrázek 13). V různých hlasech navzájem zaznívá bezprostředně po sobě *es – h – es* a *fis-es-fis*. Melodie je vedena v jakýchsi lomených postupech na principu střídavého tónu, často s využitím půltónového postupu¹²¹ (například v cantu *es-d-es*, v quintu *fis-g-fis* atd.). Zvyšování a snižování střídavého tónu je u Luythonových



Obrázek 13

¹²¹Půltónové melodické postupy se z hlediska dobové teorie obzvláště hodí pro vyjádření bolestných námětů a lamentace. Například Burmeister spojuje půltónový krok v melodii s utvářením afektu pro vyjádření smrti.

BURMEISTER, Joachim a Martin RUHNKE (ed.). *Musica Poetica*. Kassel: Bärenreiter, 1955. Documenta musicologica, 1. Reihe: Druckschriften-Faksimiles, 10, s. 61

současníků běžné.¹²² Důležité ale je, v jakém kontextu tuto akcidentální chromatiku skladatel používá. Je běžné využití chromatického střídavého tónu v melodickém vedení jednoho hlasu, Luython zde však důmyslně kombinuje práci s chromatickými střídavými tóny ve více hlasech. Důsledkem toho je akordický zvuk cantu, altu a tenoru, který jakoby „doprovází“ recitující quintus na jednom tónu v taktu 28 a zvukově připravuje kadenci v následujícím taktu.

Po kadenci nastupuje další úsek s textem *sciolti da tutte qualitati humane?* (volných od všech vlastností lidství?), který již spěje k uzavření skladby. V taktu 36 se znovu opakuje *marispondemi Amor* zhudebněného podobně jako v prvním případě, ale hlasy se seskupují navzájem do jiných dvojic než předtím. Stejný princip s použitím střídavých tónů a půltónových postupů je použit i při druhém opakování textu *che questo privileggio...* v taktech 43- 46. Rytmická obměna, která při prvním zaznění byla v quintu, je v tomto případě použita v altu. Alt se pro tuto chvíli stává recitačním hlasem, který je ostatními „akordicky“ doprovázen. Od taktu 46 se opakuje *sciolti da tutte humane?*, zhudebněné stejně jako při prvním zaznění, jen s drobnými odlišnostmi, jako je například výrazná kadence v altu namísto v quintu, ve kterém byla při prvním zaznění. Závěr je autentický a podobně jako většina skladeb této doby končí souzvukem se zvýšenou tercií (*h* v cantu), tedy přesněji řečeno zvýšeným 4. stupněm hexachordu molle.

¹²² Za uvedení do problematiky používání chromatických tónů při vedení melodie velice děkuji docentu Romanu Dykastovi.

Italský originál	Volný překlad textu
<i>Io mi rivolgo indietro a ciascun passo</i>	Obracím se zpět na každém kroku,
<i>col corpo stanco ch'a gran pena porto,</i>	unaveným tělem, jež s bolestí nesu,
<i>et prendo allor del vostr'aere conforto</i>	a vezmu pak od vás vánek útěchy,
<i>che'l fa gir oltra dicendo: Oimè lasso!</i>	což mi pomáhá jít dál, říkám: Ach já ubohý!
<i>Poi ripensando al dolce ben ch'io lasso,</i>	pak vzpomenu, co nechal jsem tu blaha,
<i>al camin lungo et al mio viver corto,</i>	dlouhá je cesta a můj život krátký,
<i>fermo le piante sbigottito e smorto,</i>	zastavuji slzy vyděšený a bledý,
<i>et gli occhi in terra lagrimando abasso.</i>	a z očí na zem kanou slzy.
<i>Talor m'assale in mezzo a'tristi pianti</i>	Uprostřed žalostného pláče
<i>un dubbio: come posson queste membra</i>	pochybují: jak mohou tyto údy
<i>da lo spirito lor viver lontane?</i>	od ducha žít vzdálené?
<i>Ma rispondemi Amor: Non ti rimembra</i>	Však odpovídá láska: nevzpomínáš si,
<i>che questo è privilegio degli amanti,</i>	co je výsada milujících,
<i>sciolti da tutte qualitati humane?</i>	volných od všech vlastností lidství?

V následující tabulce je znázorněno využití textu jednotlivými hlasy.

3. Io mi rivolgo indietro														
Canto														
Quinto														
Alto														
Tenore														
Basso														
Text	Io mi rivolgo in dietro a ciascun passo	col corpo stanco Ch'a gran pena porto	et prendo allor del vostro aere conforto	Che fa gir oltra discendo oime lasso	poi ripensando al dolce Ben ch'io lasso	al camin lungo et al mio viver corto	Fermo le piante sbigottito e smorto	Et gl'occhi in terra lagrimando abbasso	Talor m'affale in mezzo a'tristi pianti	un dubbio come posson questa membra	da lo spirito lor viver lontano	ma rispondemi Amor non ti rimembra	che questo è privilegio de gli amanti	sciolti da tutte qualitati humane
Řádek	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14

Tabulka 4

Analýza madrigalu *Due rose fresche*

Tento madrigal je ve sbírce zařazený jako devátý, nebo-li třetí ve druhé polovině sbírky a náladově svým textem kontrastuje s madrigalem *Io mi rivolgo in dietro*.

Kompozice je bez předznamenání, pohybuje se v hexachordu *durum* a v aiolském modu.¹²³

Madrigal začíná imitačním nástupem hlasů v reperkusi *quintus+altus* zároveň, posléze *cantus-bassus-tenor*. Hlasy přednášejí text *Due rose fresche, et colte in paradiso* (dvě čerstvé růže společně v ráji). Quintus s altem postupují navzájem syrytmicky a v protipohybu. Hlavní melodie je položena do altu, kde zaznívá jednoznačný aiolský modus. Quintus nastupuje na kvintě, takzvaném středním hlavním tónu, který modus spoluurčuje.¹²⁴ Již na začátku skladby (od 2. taktu) využívá Luython chromatických tónů. Homorytmičnost je ve 4. taktu narušena postupujícími imitačními nástupy a také melismatem v altu, stávající se z vzestupného běhu drobných rytmických hodnot (fúz) na třetí slabice slova *paradiso* (ráj). První kadence přichází v taktu 5-6. Poté se opakuje text, bassus se ale zcela odmlčuje.

Nová textová fráze *l'altrier,nascendo il dì primo di maggio* (právě rozvité na prvního máje) plynule nastupuje po kadenci mezi takty 9 a 10. Hlasy započínají nový úsek skladby výrazným intervalem, v bassu a cantu kvintovým skokem, v tenoru a v quintu velkou tercií, pouze altus začíná sekundovým krokem. Zpracování je podobné jako v předchozím úseku – polyfonní s imitačními nástupy hlasů. Hlasy nastupují v reperkusi *bassus+tenor, altus, cantus* a nakonec *quintus*. Úsek je zpracován deklamačně, až po kadenci, kde v basu a altu je ozdobné krátké melisma na slově *maggio* (máj, květen).

¹²³V rámci vybraného hexachordu můžeme v kompozici očekávat zvýšení tónu *c* na *cis*, tónu *f* na *fis* a tónu *g* na *gis*. Zároveň může být snižený 7. tón v hexachordu, tedy v tomto případě *h* na *b*.

¹²⁴DYKAST, s. 226, příp. BURMEISTER, s. 45



Obrázek 14

Další fráze kontrastuje s oběma předchozími, přestože má také polyfonní charakter. Zhudebňuje text *bel dono e d'un amante antiquo et saggio* (krásný dárek, milencem starším a moudrým). Skladatel zde využívá motiv vzestupných osmin a více disonancí, které vznikají použitím melodických tónů. Disonance zdůrazňuje slovo *saggio* (moudrý) a zároveň konec fráze (viz obrázek 14). Konec fráze a začátek nové fráze se překrývá, v tenoru a v bassu nastupuje v disonanci nový text v momentě, kdy ještě doznívá předchozí fráze v ostatních hlasech. V taktu 20 je v cantu vedena

melodie do kadence s melodickým vrcholem na druhé době na tónu *c''*. V quintu je melodie vedena ve stejném taktu v podobě vzestupných fúz, s cantem žádné disonantní souzvuky nevytváří. Ale v altu se v taktu 20 vyskytuje také kadence, je však vedena tak, že na druhé době disonuje jak s cantem, tak s altem – vzniká na krátkou dobu souzvuk *d'-e'-c''*. Disonující tón *d* v altu je rozveden do konsonujícího tónu *c*, ale melodická linka se ihned vrací na tón *d*. Tím vzniká znovu disonance s cantem, jelikož v tomto hlase zní stále tón *c*. Jako by to Luythonovi nestačilo, podporuje disonantní souzvuk cantu a altu ještě nástupem nové textové fráze *tra duo minori equalmente diviso* (mezi dva mladé stejně rozdělený) na třetí době v tenoru na tónu *d*. Dochází k přehodnocení důležitosti hlasů. Tón *c''* v cantu se stává „pouhým“ střídavým melodickým tónem a důležitější je nyní právě nástup nového textu. V podstatě cantus disonuje s altem a tenorem, nikoliv alt a tenor s cantem.

Po této odvážné posloupnosti dvou disonantních souzvuků nastupuje čistý, jakoby uklidněný



Obrázek 15

proud hudby. Text je zpočátku podložen sylabicky (takt 21-23). Melisma je užito později v souvislosti s kadencováním. Z celého proudu hudby v tomto úseku skladby vystupuje výrazně slovo *equalmente* (stejně), které je zhudebněno s pomocí tečkovaného rytmického motivu.

Přestože hlasy nastupují imitačně, tento rytmický motiv, navíc v kombinaci s krátkým pozastavením melodického průběhu pomocí repetovaného tónu, jež na okamžik může působit jako recitanta, je velmi výrazný a je slyšitelný i v polyfonním proudu hudby. Na předělu taktů 21 a 22 je na tento motiv upozorněno poprvé tak, že je syrytmicky

přednesen v tenoru a v bassu, zatímco altus a quintus se odmlčují a cantus je veden tak, aby nevznikaly žádné konsonance. Tímto způsobem se jeví motiv obzvláště významně a dovoluje posluchači dobře si jej zapamatovat. Další uvedení tohoto motivu již zaznívá postupně v každém hlase zvlášť v hustější faktuře a proudu hudby.

Další fráze přichází v taktu 26. Přichází změna – skladatel využívá ve větší míře delší notové hodnoty. Převažují minimy. Text *con si dolce parlar et con un riso* (s takovou sladkou řečí a úsměvem) je podložen sylabicky, pouze slovo *riso* (úsměv) je zdůrazněno melismatem – vzestupnou řadou tvořenou fúzami. Celkové vedení melodie v této frázi lze rozdělit na dvě poloviny: sestupnou (*con si dolce parlar*) a vzestupnou (*riso*)(viz obrázek 16). Poměrně výrazné je použití chromatické posuvky ve střídavém tónu na slově *parlar* (řeč). Z hlediska obsazení je důležitá skutečnost, že alt pronese jen první polovinu fráze, pak se odmlčí. Svůj melodický průběh zakončí dříve než ostatní hlasy také bas, přestože přednese celý text. Ke konci fráze tedy faktura řídne na trojhlas. Fráze je ukončena jasnou a výraznou kadencí. Souzvuk na posledním tónu fráze v taktu 35 je podpořen dlouhým tónem *semibrevis* v altu, kterým již začíná fráze následující. Obě fráze se příliš nepřekrývají, protože dlouhý tón nové fráze působí, jako by ještě patřil do závěrečného souzvuku fráze předchozí. Jistě to byl záměr – skladatel chtěl výrazný souzvuk po předchozí trojhlasé sazbě.

Obrázek 16

Nová fráze s textem *da far innamorare un huom selvaggio* (buzená divokou zamilovaností) tedy začíná nejprve v altu v taktu 35. Ve druhé polovině stejného taktu se připojuje cantus a bassus, tenor nastupuje ve druhé polovině taktu 36. Quintus mlčí. Hlasy sice nenastupují současně, ale vedeny jsou téměř homofonně, deklamačně, akordicky. Akordický deklamační

charakter je narušen dvojitým použitím tečkovaného rytmu, poprvé výrazně v altu na slově *innamorare* (zamilovanost), podpořený krátkým koloraturním melismatem na druhé slabice slova. Druhé využití tečkovaného rytmu je posléze v basu před koncem fráze na slově *selvaggio* (divoký). Fráze končí v taktu 40.

Jakoby ozvěnou zazní další text *di sfavillante et amoroso raggio* (a jiskřivými a milostnými zášlehy) v taktech 40-43. Melodie není doslovně opakována, nese však určité rozpoznatelné stavební prvky předchozí fráze, čímž je vyjádřena společná nálada obou úseků. Přeuspořádána je sazba – odmlčuje se bassus a altus. Naopak do přednesu se zapojuje quintus, který je veden jiným způsobem než zbylé hlasy a poutá proto na sebe pozornost – střídá kratší a delší rytmické hodnoty *semiminima-minima-semiminima-minima*, zatímco melodický a rytmický průběh v cantu a tenoru je veden s využitím skupinek not stejné rytmické hodnoty – 4 *semiminimy*, 2 *minimy*. Vedení melodie v cantu a tenoru je ozvláštněno tečkovaným rytmem na slově *amoroso* (milostný).

Motivicky na quintus navazuje na konci taktu 43 další fráze s textem *et l'un et l'altro fe' cangiare il viso* (jednomu i druhému změnila výraz). Skladatel využil již dříve použitý rytmický motiv střídání hodnot *semiminima-minima-semiminima-minima* opět v quintu, tentokrát ale také v altu a basu. V cantu a tenoru použil alespoň rytmický motiv z úplného začátku quintového partu předchozí fráze – 1 *minima*, 2 *semiminimy*, 1 *minima*. Text se opakuje podruhé v taktech 48 – 53. Stěžejní rytmické motivy jsou zcela vypuštěny v tenoru, který náhle vybočuje oproti ostatním hlasům použitím drobnějších rytmických hodnot, tečkovaného rytmu a sestupného stupnicového melismatu na druhé slabice slova *cangiar* (změnit). Nad tímto melismatem se odmlčuje quintus – skladatel pročišťuje sazbu a dává vyniknout vedení tenoru. Zbylé hlasy jsou vedeny spíše syrytmicky. Na slově *viso* (výraz, vzhled) je zakončena *prima pars* tohoto madrigalu polovičním závěrem.

Seconda parte začíná textem *Non vede un simil par d'amanti il sole* (Slunce nikdy nevidělo takové milence). Hlasy nastupují v pořadí *altus+tenor, quintus, cantus+bassus*. Hlasy, které vytvářejí dvojice, jsou vedeny vzájemně v protipohybu. Quintus, který se připojuje samostatně, způsob vedení melodie vůči ostatním hlasům střídá – nejprve jde v protipohybu s tenorem, pak s cantem. Souzvuk všech hlasů v tomto úseku je převážně homofonní. V taktu 6 plynule přichází altus a tenor s novým textem *dicea ridendo et sospirando in seme* (řekl s úsměvem a s povzdechem současně). V 8. taktu se s novou frází připojuje quintus a bas, v 9. taktu cantus. Altus nastupuje až na konci 10. taktu. Zatímco první textový úsek nebyl nijak motivicky výrazný, nyní Luython přichází s rytmicky zajímavou melodií, která zazní postupně v basu, altu a quintu. Tato melodie je melodickým obloukem, který stoupá od svého

základního tónu ke kvintě, a pak opět klesá na svůj výchozí tón. Oblouk je výrazný také tím, že je podložen částečně melismaticky – melisma zní na druhé slabice slova *ridendo* (s úsměvem). Je to bezpochyby výrazná rétorická figura, melodický oblouk směrem vzhůru může symbolizovat veselost, smích. Klesající tendenci má melodie na slově *sospirando* (s povzdechem). Tento melodický postup je v basu a v altu na třetí slabice tohoto slova podpořen tečkovaným rytmem a krátkým ozdobným melismatem.

Cantus a tenor tvoří jakýsi druhý motiv, který je rytmicky klidnější, sestává se z delších rytmických hodnot. Začátek imitované melodie je ve skutečnosti tvořený stejným melodicko-rytmickým motivem, jakým nastupovali alt s tenorem ještě v taktech 6-8 při doznívání předchozí fráze. V hudebním proudu povahově výraznější kadence na konci předchozí fráze se tento motiv spíše ztrácí a je obtížněji slyšitelný.

Další textový a hudební úsek začíná na přelomu taktů 15 a 16. Text zní *et stringendo ambedue, volgeasi a torno* (a navzájem se objali, pak se obrátil k odchodu) a je opět zhudebněn imitační polyfonií. Oproti předchozí frázi však zaznívají spíše delší rytmické hodnoty, Luython zde nevyužívá *fúzy*. Je to velmi slyšitelné, dochází k celkovému zvolnění polyfonního proudu. Tímto celkovým uvolněním si Luython připravil půdu pro silné zdůraznění konce fráze na slovním spojení *volgeasi a torno* (obrátil se k odchodu) v taktu 21. Důležité je, že zároveň na konci 20. taktu v cantu začíná další fráze a zaznívá s koncem fráze současné. Závěr je takový, že na třetí a čtvrtou dobu 20. taktu přichází v cantu tón *a'*, na první a druhou dobu 21. taktu tón *h'* a na třetí a čtvrtou dobu stejného taktu zní v cantu *cis''*. Konec fráze v quintu je veden s cantem konsonantně, ale melodický průběh v altu zapříčiňuje díky přeznívající *semibrevis* disonance s cantem i quintem. Na třetí a čtvrtou dobu 20. taktu totiž v altu zní *semibrevis a'*, trvající až do 2. doby taktu 21. Současně tedy zní tón *a* proti dvěma tónům *h*. Disonance je sice rozvedena, ale to takovým způsobem, že zaznívá opět výrazný, i když konsonantní souzvuk. Na posledních dvou dobách taktu 21 zaznívají současně tóny *gis'*, *e* a *cis''*, přičemž povšimněme si, že k tomuto souzvuku došlo díky celotónovému vzestupnému kroku v cantu z tónu *h'* na *cis''* a v altu díky sestupnému celotónovému kroku z tónu *a'* na *gis'* (viz obrázek 17).

Jak již bylo řečeno, nová textová, ale i hudební fráze začíná nejprve v cantu ve druhé polovině 20. taktu. Text *Cosí partia le rose et le parole* (Tak růže i slova zmizela) je zhudebněn s častým užitím chromaticky u průchodných či střídavých melodických tónů. Oproti předchozí frázi zní díky tomu neusazeně. Luython využívá možnosti, že některé tóny hexachordu lze podle libosti zvýšit. Místy stojí na hraně harmonické příčnosti, například na rozhraní taktů 22 a 23, kdy v krajních hlasech dochází vzájemně k postupu zmenšené kvarty. Po tónu *gis* v basu

zaznívá v cantu tón c'' .¹²⁵

Obrázek 17

V taktu 32 nastupuje nová fráze s textem *onde 'l cor lasso anchor s'allegro et teme* (tudíž unavené srdce zůstává v radosti a ve strachu). Zpracováním se zase odlišuje od fráze předchozí. Je kratší, používá v mnohem menší míře chromatiku. Sazba je velmi pročištěná, zní pouze tři hlasy: quintus, tenor a bas. Sazba je homofonní, téměř homorytmická (až na takt 34). Začíná půltónovým krokem – v quintu a tenoru vzestupným, v basu sestupným. Délka trvání této fráze (pouze do taktu 36) může navozovat pocit epizodičnosti, zřejmě proto skladatel zvolil prostší homofonní sazbu, aby fráze nezanikla v proudu polyfonie sousedních frází.

Další úsek, začínající nástupem altu na konci 35. taktu, je opět zpracován polyfonně. Hlasy nastupují v imitacích a zhudebňují poslední verš sonetu *o felice eloquentia, o lieto giorno!* (ó šťastná výmluvnost, ó radostný den!). Alt se projevuje zpočátku jako nejvýraznější, ať tím, že frázi začíná, ale také melismatickým obloukem na slově *giorno* (den). Celý text se ve většině hlasů opakuje, melodie s melismatem na slově *giorno* se přesouvá do basu. Celý hudební úsek je zpracován bez použití chromatických tónů. Přestože se jedná o polyfonní sazbu, celková struktura vypadá i zní velice průzračně. Je to dáno také tím, že v taktu 41 nastupují cantus, tenor a bas současně a tvoří v podstatě homofonní sazbu, přestože nastoupili v imitaci vůči quintu. Altus mlčí v taktech 43 a 44 a dává prostor vyniknout této čisté, téměř homofonní sazbě. Znovu zaznívá až na druhou dobu v taktu 44 spolu s textem *o lieto giorno*. Právě zde

¹²⁵Můžeme se ptát, zda zrovna zde by neměl být editorsky postup napraven zvýšením tónu c v cantu na tón cis . Jenže po případném zvýšení tohoto tónu by muselo následovat doplňování posuvek také v altu, aby se zamezilo souzvuku zvětšené kvarty mezi těmito hlasy. Následně by musely být doplněny v altu další posuvky, protože by vznikl sestupný melodický skok zvětšené kvinty *gis-c*.

se setkává s melismaticky pojatým slovem *giorno* v basu a zároveň zde melodie v těchto hlasech dosahuje vrcholu. Na posledním tónu je v altu použit jediný chromatický tón tohoto úseku, tón *gis*, a to proto, že v cantu současně začíná opakování fráze *così partia le rose et le parole*, která naopak chromatiky využívá pozhnaně. Překrytím těchto dvou úseků vzniká již jednou v tomto madrigalu užitý souzvuk *cis-e-gis*, charakteristický právě pro začátek fráze s textem *così partia (...)*. Ta se opakuje prakticky v nezměněné podobě, jen v jiném hlasovém uspořádání. Podobně navazuje opakování fráze s textem *on de' l cor lasso (...)* a konečně závěrečné *o felice (...)*, která již vyústí do úplného závěru madrigalu.

Italský originál	Volný překlad textu
Due rose fresche, et colte in paradiso	Dvě čerstvé růže, společně v ráji
l'altrier, nascendo il dí primo di maggio,	právě rozvité na prvního máje,
bel dono, et d'un amante antiquo et saggio,	krásný dárek, starším a moudrým milencem,
tra duo minori egualmente diviso	mezi dva mladé stejně rozdělený
con sí dolce parlar et con un riso	s takovou sladkou řečí a úsměvem,
da far innamorare un huom selvaggio,	buzená divokou zamilovaností,
di sfavillante et amoroso raggio	a jiskřivými a milostnými zášlehy
et l'un et l'altro fe' cangiar il viso.	jednomu i druhému změnila výraz.
Non vede un simil par d'amanti il sole -	Slunce nikdy nevidělo takové milence -
dicea, ridendo et sospirando insieme;	řekl, současně s úsměvem a povzdechem;
et stringendo ambedue, volgeasi a torno.	a navzájem se objali, pak se obrátil k odchodu.
Così partia le rose et le parole,	Tak růže i slova zmizela,
onde 'l cor lasso anchor s'allegria et teme:	tudíž unavené srdce zůstává v radosti a ve strachu:
o felice eloquentia, o lieto giorno!	ó šťastná výmluvnost, ó radostný den!

V následující tabulce je znázorněno využití textu jednotlivými hlasy.

9. Due rose fresche														
Canto														
Quinto														
Alto														
Tenore														
Basso														
Text	due rose fresche et colte in paradiso	L'altr' hier nascendo il di primo il primo	bel dono Et d'un' amante antiquo et sag	tra duo minori egualmente diviso	con sì dolce parlar et con riso	da far innamorar un huom selvaggio	di sfavillante et amoroso raggio	Et l'uno l'altro fe' cangiar il viso	Non vede un simil Par d'amanti il sole	dicea ridendo et sospirando insieme	et stringendo ambedue volgeasi a torno	così partia le rose et le parole	Onde'l cor lasso Anchor s'allegria et teme	o felice eloquentia o lieto giorno
Řádek	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14

Tabulka 5

Kritická zpráva a edice

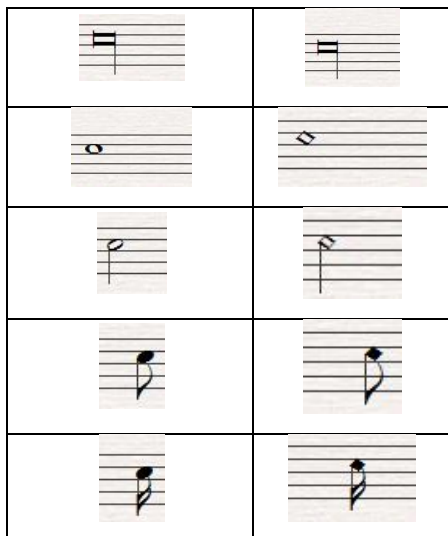
Tisk, ze kterého jsem při spartaci Luythonových madrigalů vycházela, je velmi dobře čitelný a byl velmi dobře připraven. Neobsahuje žádné chyby v klíčích, předznamenáních, v notových výškách ani rytmických hodnotách jednotlivých znaků. Při podkládání textu jsem se řídila většinou přímo výchozím tiskem, jen místy jsem musela brát v ohledu specifika italského jazyka, zejména při rozdělování slov na slabiky a podkládání melismat.¹²⁶ Často se v Luythonových madrigalech vyskytují místa, ve kterých je více slabik textu než notových znaků. V takovém případě jsem musela zvolit, jaké slabiky lze spojit dohromady. Spojení slabik je vyznačeno v textu obloučkem. Madrigalům jsem nepodložila původní text, který byl uveden v hudebním tisku, ale použila jsem nově editované texty.¹²⁷ Text v původním tisku se mírně liší od nového vydání, například častým vypouštěním písmena *h* ze slov, protože italština písmeno *h* nevyslovuje. Pokud v Luythonově tisku bylo na některých místech vloženo do textu oproti nově vydané edici slovo *et*, doplnila jsem jej podle původního tisku bez komentáře, protože se toto slovo váže na hudební složku madrigalu.

Při přepisu dvoudílných madrigalů jsem spojila obě části do jednoho systému, jednotlivé části jsou však zřetelně odděleny dvojitou taktovou čarou a také označením *prima pars* a *seconda parte*. *Seconda parte* má vždy své vlastní číslování taktů. U každého madrigalu uvádím v hlavičce přepisu číslem pořadí madrigalu v Luythonově sbírce, název madrigalu, a pak v hranaté závorce pořadové číslo textu v Petrarcově edici. V hlavičce každého přepisu uvádím také autora textu a autora hudby.

¹²⁶ Za konzultaci děkuji Mgr. Michaele Žáčkové Rossi a JUDr. Ivo Hálečkovi.

¹²⁷ PETRARCA, Francesco a Giancarlo CONTINI (ed.). *Il Canzoniere*. Torino: Einaudi, 1964

Přepis jsem provedla v redukci 1:1, a to zejména z toho důvodu, že Luython používá místy drobné notové hodnoty (fúzy). Madrigaly jsem přepisovala podle následujícího schématu:



V tisku jsou na některých místech použity kolory a ligatury. Ligaturu ve své edici znázorňuji hranatou svorkou nad notami, kolor je vyznačen rovněž nad notami hranatou svorkou s přerušovanou čárou.

Edice je z praktických důvodů vložena až na konec práce.

Závěr

Cílem práce bylo poukázat na zajímavou osobnost pražského hudebního života v době vlády císaře Rudolfa II. Práce navázala na dosavadní sondy do kompozičního stylu Carla Luythona a přináší edici jeho madrigalů. Domnívám se, že i tento můj skromný příspěvek ukazuje Carla Luythona jako schopného, vzdělaného a invenčního skladatele. Jeho skladby sice výrazně nevybočují od dobového stylu a drží se pevně dobových kompozičních pravidel, avšak například v pojetí disonancí a souzvuků je jeho hudba zajímavá. Pravidla Luython sice dodržuje, ale čerpá ze studnice tehdejších kompozičních možností až do dna. Svou skladatelskou zručností se může směle postavit mezi známější skladatelské osobnosti, jako byl Orlando di Lasso či Philippe de Monte.

Jsem si vědoma, že má práce má velké limity. Je potřeba se tématu věnovat i nadále a důkladně prozkoumat kompoziční styl Carla Luythona, abychom získali ucelenější obraz o způsobu kompozice jeho doby. Bude-li znám kompoziční styl více skladatelů, usnadní to badatelům práci. Jednotlivé malé sondy do skladeb sice mají určitý význam, poukazují na způsob práce, ale v omezené míře. Teprve komplexním prozkoumáním kompozičních metod a stylu můžeme vytvořit přesvědčivé hypotézy. Rozsah mé práce také bohužel nedovolil hlubší zaměření na komparaci kompozičního stylu Carla Luythona a jiných skladatelů jeho doby. Toto by byl úkol na dlouhá léta a hodlám se mu nadále věnovat při své badatelské činnosti. Potřeba není komparovat jen stránka hudební, ale také textová. Způsob zhudebnění textu a práce s textem, výběr textových předloh, to by byla rozsáhlá kapitola sama o sobě.

Jsem si také vědoma, že by pro pochopení doby bylo potřeba zasadit zkoumané kompozice a zkoumaného skladatele lépe do kontextu doby a pojednat hlouběji politickou situaci v Evropě. Tím by snad vyplynuly další souvislosti, ale bohužel rozsah práce a časově omezené studium takové sondy jen stěží umožňuje. Jsem si jistá, že pro celkové pochopení doby je potřeba mnohaleté studium. Psaní mé diplomové práce mi ukázalo, jakým směrem by se dále mělo mé studium ubírat a podnítilo ještě více můj zájem o dané období, než jak tomu bylo na začátku studia.

Seznam literatury a pramenů

- BAŤA, Jan. *Kutnohorský kodex: (Praha, Národní muzeum - České muzeum hudby, sign. AZ 33)*. 1. vyd. Praha: KLP, 2008
- BRANBERGER, Jan. Několik slov o skladbách Luythonových, *Dalibor* 22, 1900, s. 87-88.
- BURMEISTER, Joachim a Martin RUHNKE (ed.). *Musica Poetica*. Kassel: Bärenreiter, 1955. Documenta musicologica, 1. Reihe: Druckschriften-Faksimiles, 10
- BLUME, Friedrich, Britta CONSTAPEL, Sabrina QUINTERO a Ludwig FINSCHER. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: allgemeine Enzyklopädie der Musik : 26 Bände in zwei Teilen (Sachteil in 9 Bänden, Personenteil in 17 Bänden) mit einem Register zum Sachteil, einem Register zum Personenteil und einem Supplement. 2., neubearb. Ausg., herausgegeben von Ludwig Finscher*. Kassel: Bärenreiter, 1994-2008, 29 sv
- COMBERIATI, Carmelo Peter. Carl Luython at the Court of Emperor Rudolph II : Biography and His Poyphonic Settings of the Mass, in: *Music from the Middle Ages through the Twentieth Century, Essays in Honor of Gwynn S. McPeck*. New York: 1988, s. 130-146
- COMBERIATI, Carmelo Peter. *Late Renaissance Music at the Habsburg Court*, New York: 1987
- COMMER, Franz, ed. *Musica sacra. T. 19: Cantiones XVI, XVII saeculorum praestantissimas quatuor pluribusque vocibus accomodatas [hudebnina]*. Regensburg: Manz, [18--?]
- COMMER, Franz, ed. *Musica sacra. T. 20: Cantiones XVI, XVII saeculorum praestantissimas quatuor pluribusque vocibus accomodatas [hudebnina]*. Regensburg: Manz, [18--?]
- COMMER, Franz, ed. *Musica sacra. T. 21: Cantiones XVI, XVII saeculorum praestantissimas quatuor pluribusque vocibus accomodatas [hudebnina]*. Regensburg: Manz, [18--?]
- COMMER, Franz, ed. *Musica sacra. T. 22: Cantiones XVI, XVII saeculorum praestantissimas quatuor pluribusque vocibus accomodatas [hudebnina]*. Regensburg: Manz, [18--?]
- ČERNUŠÁK, Gracian, Bohumír ŠTĚDRŮŇ a Zdenko NOVÁČEK. *Československý hudební slovník osob a institucí*. Sv. 1, Praha: Státní hudební vydavatelství, 1963

- DANĚK, Petr. Skladatelské osobnosti vrcholné renesance, in: *Hudební rozhledy* 64, č. 10, 2011, s. 52-53
- DE BURBURE, Leon. *Charles Luython: Compositeur de musique de la cour impériale, (1550-1620): Sa vie et ses ouvrages*. Bruxelles: F. Hayez, 1880
- DĚDEČKOVÁ, Viktorie. *Carl Luython (1557/8 – VIII 1620): Missa quodlibetica quatuor vocum*. Praha: 2011, seminární práce
- DE GROOTE, Henry L. V. heslo Luython (Luythonius), Glaude. In: VLAAMSE ACADEMIËN VAN BELGIË. *Nationaal biografisch woordenboek*. 4. Brussel: Paleis der Academiën, 1970, sl. 514-518
- DOORSLAER, G. van. Die Musikkapelle Kaiser Rudolfs II. i. J. 1582 unter Leitung von Ph. De Monte, in: *Zeitschrift für Musikwissenschaft* XIII, 1931, s. 481-491
- *Dictionnaire en Francais et Flamend ou bis allemand*, Antverp: 1552
- DYKAST, Roman. *Hudba věku melancholie*. Praha: Togga, 2005
- EINSTEIN, Alfred. Italienische Musik und italienische Musiker am Kaiserhof und an den Herzöglichen Höfen in Innsbruck und Graz, *Studien zur Musikwissenschaft* 21, 1934, s. 3-52
- EINSTEIN, Alfred a Guido ADLER. *Italienische Musiker und das Kaiserhaus 1567-1625: Dedikationsstücke und Werke von Musikern im Dienste des Kaiserhauses*. Wien: Universal-Edition, 1934
- EITNER, Robert. *Bibliographie der Musik-Sammelwerke des XVI. und XVII. Jahrhunderts*. Berlin: Verlag von Leo Liepmannsohn, 1877
- EITNER, Robert. heslo Luython Carolus. In: *Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexicon*, 6. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1902, s. 257-259
- FLEISCHMANN, Peter. *Etwas geenderte und verebesserte Description [...] Reichstag zu Augsburg [...]*. Augsburg: Michael Manger, 1582
- FRYNTA, Emanuel, Jaroslav POKORNÝ a Jan VLADISLAV. *Navštívení krásy: italská renesanční lyrika*. Praha: Mladá fronda, 1964
- GEEREBAERT, A. *Lijst van de gedrukte Nederlandsche Vertalingen der oude Grieksche en Latijnsche Schrijvers*. Gent: Koninklijke Vlaamsche Academie, 1924
- HAUSENBLASOVÁ, Jaroslava. *Der Hof Kaiser Rudolfs II., Eine Edotopm der Hofstaatsverzeichnisse 1576-1612*. Prag: Artefactum, 2002
- HONISCH, Erika. *Sacred music in Prague, 1580-161*. Chicago: Illinois, 2011, disertační práce

- HRUBÝ, Michal. *3 Fantazie pro klávesové nástroje od Carla Luythona*. Praha: 2013, seminární práce FFUK
- Heslo Fugger, 5) Johannes (Hans). In: *Neue deutsche Biographie*, Bd. 5, Falch – Fyner. Berlin: 1961, str. 721
- KOCZIRZ, Adolf. *Zur Geschichte des Luython'schen Klavizimbels*. Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft 9, 1908
- KÖCHEL, Ludwig Ritter von. *Kaiserliche Hof-Musikkapelle in Wien von 1543-1867*, Wien: 1869
- KURFÜRST, Pavel. *Hudební nástroje*. Praha: TOGGA, 2002
- LAMERTIN, Maurice. *La vie et les oeuvres de Philippe de Monte*. Bruxelles: 1921
- LESURE, François, Claudio SARTORI. *Il nuovo Vogel: Bibliografia della musica italiana vocale profana pubblicata dal 1500 al 1700*. Pomezia: 1977, vol. II -III
- LINDELL, Robert. Das Musikleben am Hof Rudolfs II., in: *Prag um 1600. Kunst und Kultur am Hofe Rudolfs II*. Essen: Luca Verlag, 1988, s. 75-83
- LUYTHON, Claude. Dictionnaire en Francais et flameng ou bis Allemand. Gregorius de Bonte, Antverp: 1552
- LUYTHON, Claude. *Instructio gallice descripta. Instruction und underricht: Instruction pour apprendre parfaitement lire et parler françois*. Joannes Aquisgranus, Köln: 1535
- MATYÁŠOVÁ, Josefina. *Hudebníci na českých šlechtických dvorech v 16. a na počátku 17. století*. Praha: 2012, bakalářská práce FF UK
- NIEMÖLLER, Klaus Wolfgang. Studien zu Carl Luythons *Lamentationes* (Prag 1604) in: KLEIN, Heribert, Klaus Wolfgang NIEMÖLLER (Hrsg.). *Kirchenmusik in Geschichte und Gegenwart*, Festschrift Hans Schmidt zum 65. Geburtstag. Köln: 1998
- NOVOTNÝ, Václav Juda. Nová data o Karlu Luytonovi, skladateli při dvoře Rudolfa II. v Praze, *Dalibor* 21, 1899, s. 261-263
- PETRARCA, Francesco a Giancarlo CONTINI (ed.). *Il Canzoniere*. Torino: Einaudi, 1964
- PETRARCA, Francesco. *Vzývání: výbor z lyriky*. Vyd. 1. Praha: Jaroslav Podroužek, 1944
- PETRARCA, Francesco a Jaroslav POKORNÝ. *Zpěvník: výbor z poezie*. Vybral a přeložil Jaroslav Pokorný. Praha: Československý spisovatel, 1979
- PAVELKOVÁ, Tereza. *Charles Luython (1557/8 – VIII/1620), Missa sex vocum super Filiae Hierusalem*, Praha: 2002, seminární práce FF UK

- PRAETORIUS, Michael. *Syntagma musicum: Tomus secundus De Organographia*. Wolfenbüttel: E. Holwein, 1619
- RIEMANN, Hugo. *Musik Lexikon*. Achte vollständig umbearbeitete Auflage. Berlin und Leipzig: Max Heffes Verlag, 1916
- RITTER, A. G. *Zur Geschichte des Orgelspiels, vornehmlich des deutschen, im 14. bis zum Anfange des 18. Jahrhunderts*. Bd. 1-2. Leipzig: Max Hesse's Verlag, 1884
- SADIE, Stanley. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, second edition. Vol. 15. Oxford University Press, 2001
- SASS, C. *Charles Luython: ses madrigaux et oeuvres instrumentales*. Leuven University, 1958, disertační práce
- SMIJERS, Albert. Die kaiserliche Hofmusik-Kapelle von 1543-1619 (II. Teil). In: *Studien zur Musikwissenschaft*. 7, Wien: 1920, s. 102-142
- SMIJERS, Albert. *Karl Luython als Motetten-Komponist*. Amsterdam: G. Alsbach & Co., 1923
- SPILLNER, Brend. Die „Instruction“ von Luython: das älteste Französischlehrwerk in deutscher Sprache? In: DAHMEN, Wolfgang ... (Hrsg.) *"Gebrauchsgrammatik" und "Gelehrte Grammatik": Französische Sprachlehre und Grammatikographie zwischen Maas und Rhein vom 16. bis 19. Jahrhundert*, Romanistisches Kolloquium XV. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 2001, s. 149-165
- ŠEBESTA, Josef. Monte, onde honor, virtù, gloria rinverde, in: *Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity*, H41, 2006, s. 205-211
- ŠEBESTA, Josef. *Camillo Zanotti; Il primo Libro de Madrigali a Cinque Voci (Venetia M.D.LXXXVII)*. Praha: 2002, diplomová práce FFUK
- ŠNEJDAROVÁ, Dina. *Ricercar Carla Luythona z faksimile MS.XIV.714 – kritická edice, rozbor, zařazení do kontextu klávesových ricercarů 16. století*. Praha, seminární práce
- ŠOLCOVÁ, Magdalena. *Nototiskář Mikuláš Straus. Charles Luython: Missa V. Vocum. Super Ne timeas Maria (edice mše). Anonym: Gratulatio (transkripce jednohlasu)*. Praha: 2002, seminární práce FFUK
- *Tijdschrift der Vereeniging voor Noord-Nederlands Muziekgeschiedenis*. Deel 12, 1928. Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/948010> [cit. 5. 5. 2014]

Ostatní zdroje

- Gardano, Angelo. *Musica di XIII. Autori Illustri a cinque voci Novamente Per Angelo Gardano Raccolta Et Data in Luce. Dgf-Viewer* [online]. © Bayerische Staatsbibliothek [cit. 2014-01-01]. Dostupné z: http://dfg-viewer.de/show/?set%5Bmets%5D=http%3A%2F%2Fdaten.digital-sammlungen.de%2F~db%2Fmets%2Fbsb00080512_mets.xml
- LUYTON, Carl. *Il primo libro de madrigali a cinque voci*. Venetia: Angelo Gardano, 1582. *Digitale Bibliothek – Münchener Digitalisierungszentrum* [online]. Dostupné z (sken mikrofilmů): <http://daten.digital-sammlungen.de/0003/bsb00031487/images/index.html?fip=193.174.98.30&id=00031487&seite=3>
- LUYTON, Carl. *Il primo libro de madrigali a cinque voci*. Venetia: Angelo Gardano, 1582. *Digitale Bibliothek – Münchener Digitalisierungszentrum* [online]. © Bayerische Staatsbibliothek [cit. 17. 6. 2014] Dostupné z (barevný sken pramene): <http://daten.digital-sammlungen.de/~db/0007/bsb00075256/images/index.html?fip=193.174.98.30&seite=1&pdfseitex=>
- HORYNA, Martin. *Caesar Vive!: Prague 1609 - Music for Emperor Rudolf II* [zvukový záznam CD]. Fraternitas litteratorum, Supraphon, 2007.
- LEONHARDT, Gustav. *Organ Music In France And Southern Netherlands* [zvukový záznam CD]. Sony classical, 2009
- *Mirabile Mysterium: Sacred Music in Rudolfine Prague* [zvukový záznam CD]. Supraphon, 1996
- *MUSIK AM PRAGER HOF: KAISER RUDOLFS II.* Anthologie ostdeutscher Musik, bereich Böhmen/Mähren. [zvukový záznam 2 CD]. Dialogo musicae, ©2009 Westdeutscher Rundfunk Köln. Ars Musici.
- *Petrucchi Music Library*, dostupné z: [http://imslp.org/wiki/Fuga_Suavissima_\(Luython,_Carl\)](http://imslp.org/wiki/Fuga_Suavissima_(Luython,_Carl)) [cit. 18. 6. 2014]
- VAN NEVEL, Erik. *Music for Sir Anthony* [zvukový záznam CD]. Currende, 2005.
- The Violin (or viola da braccio) and the Viola da gamba Families. *Orpheon* [online]. ©2005. [cit. 2014-01-01]. Dostupné z: http://www.orpheon.org/OldSite/Seiten/education/Violin_Vdg_Families.htm

Přílohy

Do příloh jsem zařadila tabulku zobrazující skladatele, kteří zhudebnili stejné texty jako Carl Luython (příloha 1).¹²⁸ Zohlednila jsem ve svém přehledu zhudebnění vydaná v letech 1530-1650. Barevně jsou odlišeny jednodílné, dvoudílné a třídílné madrigaly. U vícedílných madrigalů uvádím textové incipity dalších částí.

Součástí příloh je také faksimile tisku Luythonových madrigalů (příloha 2) – titulní list, dedikace, seznam madrigalů a ukázka notace.

Na konec mé práce jsem zařadila spartaci Luythonových madrigalů. Neznamená to, že by spartace nebyly plnohodnotnou součástí mé práce, právě naopak. Domnívám se, že tento způsob zařazení je uživatelsky přívětivější.

¹²⁸ Tabulku jsem sestavila na základě informací získaných pomocí rejstříků z: LESURE, François, Claudio SARTORI. *Il nuovo Vogel : Bibliografia della musica italiana vocale profana pubblicata dal 1500 al 1700*. Pomezia: 1977, vol. III